

MIRUNA RUNCAN

CRITICA DE TEATRU: ÎNCOTRO?

Presa Universitară Clujeană

MIRUNA RUNCAN

CRITICA DE TEATRU: ÎNCOTRO?

MIRUNA RUNCAN

CRITICA DE TEATRU: ÎNCOTRO?

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2020

ISBN 978-606-37-0870-1

Coperta: Mihai Pedestru
Foto: Váczi Roland
Imagine din spectacolul *Parallel*, o producție Ground-Floor Group și ColectivA, Cluj, 2013

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro

Argument:
Critica de teatru: de unde, cum, de ce, pentru cine?

Nu de azi, nici tocmai de ieri, în viața noastră culturală – așa cum e ea reflectată în textele apărute public, fie pe suport de hârtie, fie online – s-a insinuat încet dar solid un fel de neîncredere, dacă nu de-a dreptul o stare de respingere, mai surdă sau mai vocală, cu privire la actul critic. În teatru lucrul e mai vizibil ca oriunde altundeva, chiar dacă, din pricina „masei" reduse a celor care practică (sau ar dori să practice) profesionist exercițiul critic, ecourile acestei delegitimări sunt mai degrabă insesizabile în raport cu publicurile propriu-zise. Oricum, dacă faci o simplă comparație, să zicem cu frecvența articolelor critice dedicate filmului, ori cu spațiile de dezbatere dedicate literaturii (ambele, la rândul lor, afectate de scăderea dramatică a publicațiilor sau rubricilor de specialitate din cotidiane, de diversificarea haotică, pe orizontală, a receptării, prea puțin compensată de un efort coerent de educare, construcție și întinerire a publicurilor) situația e atât de dramatică și de confuză încât riscă să te umple de blazare. De ce să mai scrii eseuri și cronici despre teatru? Cui se adresează ele, câtă vreme nu avem nici un instrument viabil de a afla cine și de ce vine la teatru?

> *De mai multă vreme, respectul breslei mai largi, a oamenilor de teatru, pentru această „secțiune" a ei scade într-un ritm alert. Acum câteva zile, o discuție de pe pagina de Facebook a cunoscutului actor Marius Florea Vizante, generată de un text adresat de acesta criticilor de teatru, concluziona că publicul e cel mai bun critic și că, una peste alta, de critici nici n-ar mai fi nevoie, în teatru cel puțin, din moment ce oamenii râd, aplaudă și se simt bine (mai erau și alte păreri, dar aceasta părea majoritară). Textul lui Vizante (postat pe timeline-ul lui pe 28 februarie) este o reacție onestă a unui profesionist preocupat de meseria lui, așa încât sper*

că va declanșa o reacție mai amplă, scria Cristina Modreanu într-un articol din martie 2013, din A*rtAct Magazine*[1].

Cui i se adresează discursul criticii de teatru în forma sa uzuală, de cronică, de cine e citit și comentat? De publicul potențial? De artiștii care au creat spectacolul? De cei care, concurent-empatici, ar vrea să fie informați cu privire la producțiile altora? De managerii teatrali interesați de un răspuns avizat cu privire la opțiunile lor repertoriale? Pe cine influențează cronica? Care ar fi consecințele ei pe termen scurt și mediu? Dar în cazul discursurilor de sinteză, ori de prospecție a fenomenului teatral, cine și în ce măsură e disponibil să intre-n dialog, fie el și unul imaginar, ori măcar să plece urechea? Atunci când încerci să ridici asemenea întrebări, aproape toată lumea – de la actor și manager la criticul însuși, ori la simplul spectator – se uită în altă direcție, ori ridică din umeri a neputință. Și totuși, această neputință aparentă e mereu încărcată, subteran, de un potențial de așteptare difuză, în sine semnificativă. „*Pierderea respectului și a recunoașterii de către breasla criticilor de teatru poate fi reparată, cu condiția esențială să ne pese în primul rând nouă, criticilor, de ea. Să începem prin a ne respecta noi între noi*", afirmă cu o anume doză de optimism Cristina Modreanu, în articolul citat mai sus.

Decredibilizarea, pe alocuri chiar delegitimarea actului critic nu e, desigur, un fenomen – era gata gata să scriu „un flagel" – specific Romaniei de azi: numai că, în România, din diverse pricini și cu efecte pe care cartea de față își propune să le analizeze, fenomenul e deosebit de îngrijorător. Pierderea de greutate a actului critic, în general, și, în particular, a criticii de artă ca excercițiu profesional, își au originea, într-o măsură esențială, în schimbarea de paradigmă – treptată dar ireversibilă, aș zice – a lumii comunicaționale în care trăim. Dacă secolul XIX a fost, prin definiție, unul al confruntării critice modelatoare, la toate nivelurile, fundamentând, în fond, nu doar mutațiile științifice, economice, ideologice și politice la nivel global, ci însăși sfera de definire a persoanei individuale, secolul XX a erodat, paradoxal, prestigiul interogației cercetătoare: pe de-o parte, prin subminarea pretențiilor

[1] Cristina Modreanu, „Critica de teatru, în derivă", în *ArtAct Magazine*, nr. 170, 5 aprilie 2013 (http://www.artactmagazine.ro/critica-de-teatru,-in-deriva.html).

normativ-axiologice, unificatoare și paternaliste, atât la nivelul individului, cât și la cel social; pe de altă parte, prin însăși generalizarea fără pecedent a comunicării de masă.

Schiță de context

Critica de sistem, până nu demult bine instalată în propriile iluzii centraliste și centralizatoare (nu-i deloc exagerat să afirmi, în cazul României, că structurile moderne ale statului se datorează „spiritului critic” de tip junimist, de exemplu, pus la treabă cu hărnicie – în educație, sănătate, justiție etc. – aproape șapte decenii, până în epoca dictaturii carliste) s-a refugiat astfel, strategic, pe mai toate palierele, în exerciții de nuanță: ba în analiza teoretică și hermeneutică, ba în manifestele de legitimare ale vreunei micro-ideologii comunitare ori de nișă (de la statusul minorităților, la cel al vegetarianismului, sau al fanilor de curente estetice). Ori în... jurnalismul de opinie – cea mai largă umbrelă cu putință, mai ales că e azi revendicat, cu naturalețe, de infinitul spațiului virtual, în care orice opinie e, automat, publică dar și... legitimă, indiferent dacă e exprimată pe un fundament profesional sau nu.

Să pogorâm un pic, cu scuze pentru grabă, în istoria teatrală a secolului trecut. În sensul care ne interesează aici, critica teatrală și-a atins apogeul de autoritate în epoca de vârf a presei scrise și electronice clasice, undeva între începutul secolului XX și apariția comunicarii în spațiul virtual. E, însă, cel puțin pentru mine, limpede că, în România, exercițiul critic cu privire la produsele artistice a urmat constant modelul întemeietor, cel al criticii literare. Asta, însă, fără a ajunge să concureze, în niciunul dintre câmpurile vecine (de la muzică și arte vizuale, la teatru sau dans) pretențiile normative ale acesteia, din epoca maioresciană sau din cea lovinesciană. Însuși retardul istoric, în fond natural, al celorlalte arte în raport cu literatura a ferit spațiul cultural românesc de iluziile periculoase ale unui academism operând critic și axiologic „cu mână forte” – asta dacă punem între paranteze deceniul și jumătate al proletcultismului virulent.

Punerea între paranteze a proletcultismului e, de altfel, un artificiu de calcul pe care puținele abordări istorice și critice ale domeniilor în cauză (exceptând, firește, literatura) sunt și vor fi, la noi, mereu dis-

puse să-l facă. E un fenomen de obnubilare colectivă care ne desparte net de vecinii noştri „estici", fie ei cehi, polonezi, maghiari sau bulgari, mult mai puţin ruşinoşi cu privire la literatura dramatică, spectacolul şi critica ideologică a deceniilor dominate de propagandă. Există şi pentru asta măcar câteva explicaţii: câtă vreme, imediat după anii `60, revine manifest la noi, frenetic, un nou val de „sincronism" şi „europenizare", canonul modernist va reuşi să treacă ca tăvălugul peste pretenţiile idelogic-estetic-normative ale corifeilor (bine remuneraţi) ai proletcultismului însuşi.

Redevenită impresionistă şi rămasă aşa, fără alternative, mai bine de treizeci de ani[2], critica de teatru instalează un spaţiu protector faţă de viaţa teatrală, înconjurând-o cu un gard transparent, implicit, de „autonomie a esteticului". În spatele acestui gard se refugiază ea însăşi, exercitând un soi straniu de autism atât faţă de trecut, cât şi faţă de viitor, atât faţă de propria istorie, cât şi faţă de câmpurile de bătălie ale teoriei teatrale – pe care doar se mulţumeşte, din când în când, să le evoce... pentru specialişti[3]. Şi asta, simultan şi paradoxal, în total contracurent cu presiunile normative, restauratoare, ale ceauşismului naţionalist deşănţat, de după 1977.

Altfel spus, critica de artă – şi în cazul nostru critica de teatru – ajung la maturitate, dar şi la o poziţie de aparentă autoritate, într-un context istoric mai degrabă tulbure şi nisipos, în plină schimbare de orizonturi: România criticii de teatru, asemeni cu România producţiei teatrale, prinde modernitatea din urmă şi se agaţă de ea, ca un meteorit atras de coada unei comete. Situaţie e complicată, la noi, şi de faptul că, dincolo de aparenta deschidere estetizantă şi sincronizatoare dintre 1960 şi 1977, orice pretenţie de acces direct la frânele puterii e, la rigoare, una absurdă: puterea e a aparatului însuşi, cu reprezentanţii săi cenzoriali, mai mult sau mai puţin specializaţi, mereu schimbându-şi poziţiile în ierarhie. Într-o lume modernă şi democratică, autoritatea criticului reuşea, încă, să-şi adjudece, din vreme în vreme, şi un cuantum de putere: ba la nivel managerial, ba la nivelul deciziei politice

[2] Vezi, în acest sens, pentru câmpul criticii literare, dar la rigoare teza ar putea fi aplicată şi celorlalte tipuri de discurs critic, inclusiv cel teatral, excelentul studiu al lui Alex Goldiş *Critica în traşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

[3] v. Ileana Berlogea, *Teatrul american azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

ori administrative, sau, măcar, la nivel academic. La noi, însă, în acest colț de est, în deceniile dinainte de 1990, pozițiile puterii sunt consecvent confiscate activistic. Directorii de teatru (actori ca Radu Beligan, dramaturgi ca Horia Lovinescu, uneori regizori ca Penciulescu sau Giurchescu, niciodată critici) sunt în bună măsură condamnați să fie executanți: ei se strecoară, uneori, mai bine sau mai rău, din punct de vedere repertorial și estetic: ordinele vin, însă, de la Partid, iar cei ce le dau sunt, dacă nu majoritar analfabeți, atunci măcar într-o asumată disonanță cognitivă în raport cu sfera de definiție, mereu în mișcare, a teatrului însuși.

Criticul de profesie trebuie să facă, astfel, în cei treizeci de ani premergători eliberării, un balet foarte complicat dacă dorește ca autoritatea sa înlăuntrul breslei să nu fie subminată, în însăși natura ei fragilă, prin colaborarea directă cu aparatul ideologic: aparatului îi revine, deci, în mod constant și „obligatoriu", poziția normativă, unificatoare, ideologică dar uneori și estetică, fie ea numită „realism socialist", „artă pentru popor", „epopee națională" sau conglomeratul de salată de crudități botezat evocator „Cântarea României"[4]. O ordine normativă pe care, în fond, mai nici un artist adevărat n-o mai ia în serios între 1965 și 1990; iar publicurile, de conivență cu artiștii, învață repede strategiile de lectură care să ocolească sau să eludeze pretenția nomenclaturii de a impune normarea discursurilor artistice.

Una peste alta, deci, exact în epoca în care teatrul românesc s-a bucurat, probabil, de cea mai profundă și mai extinsă plajă de recunoaștere în conștiința publică, actul critic a fost, conjunctural, văduvit de șansa, sau scutit de primejdia exercițiului propriu-zis normativ. Cu alte cuvinte, criticul a putut descrie actul artistic individual, sau fenomenele estetice în ansamblu, a putut analiza și valoriza dintr-o perspectivă personal-obiectivată, sub specia opiniei și, cel mult, bazându-se pe instrumentarul (în mișcare al) canonului, nu pe dimensiunile procustiene ale normei; altfel spus, a putut cartografia direcții. Dar n-a

[4] Denumirea mega-festivalului național, amestecând fără o logică anume, atât artele cât și producția profesionistă cu cea de amatori, își conține, fără intenție, propria ironie: după peste o sută de ani de prezență în manualele școlare, poemul omonim al lui Alecu Russo, din1850, publicat la Paris, scris în franceză și nesemnat, tradus ulterior de Alecsandri, a fost re-evaluat de o bună parte a istoricilor literari – inclusiv Călinescu – dacă drept nu un plagiat pur și simplu, atunci măcar ca pastișă grandilocventă după obscurul Lamennais.

putut – și nici nu a îndrăznit să-și propună – interoga nici natura experienței estetice/artistice, nici pe cea a receptării: cu atât mai puțin, n-a avut cum să ia la întrebări legitimitatea canonului modernist. Drept consecință, mult mai pregnant decât în cinematografia românească a aceleiași perioade, la nivelul mentalităților din mediul teatral – artiști, critici și public laolaltă – norma a fost, în tăcere, marginalizată treptat către zona indiferentă a idelologiei, și lăsată să se usuce în tihnă, ca un ciorchine de strugure care se stafidește. Norma e (doar) ideologie, deci n-are a face cu arta. Pe când canonul estetic (neo)modernist s-a întărit și extins exponențial, fără ca cineva să-i facă, pe față, vreun fel de asumată dizidență ori să-i propună cu seriozitate alternative.

Pe de altă parte, însă, cum unitatea monolitică a „modelului teatral" (instituțional și estetic) a reușit, cu discreta participare (mai degrabă involuntară) a criticii, să nu fie niciodată așezată pe masa de diagnostic, de mai bine de o sută de ani, tot astfel și rosturile criticii teatrale au părut, în mediul cultural românesc, să se bucure de un soi de consens protector. Cine e criticul teatral? Un domn sau o doamnă care scrie într-o publicație despre ce-a văzut și cum a crezut (el sau ea) că e un spectacol. Cu cât publicația e mai „centrală", cu atât imaginea criticului e mai autoritară.

Să rememorăm pozițiile în mentalul colectiv: în interbelic, Carandino e critic teatral, dar Vianu e esteticianul, iar Ion Marin Sadoveanu e un istoric al teatrului, de ținută academică, în pofida faptului ca scrie puzderii de cronici. Alice Voinescu e „Profesoara", iar intervențiile sale cronicărești sunt privite ca excentricități, de cele mai multe ori (așa puține cum sunt) unele polemice. Camil e perceput ca un dramaturg cu drastice aventuri teoretice (altminteri, cam singurul) chiar dac-a scris și cronică de teatru, și cronică de film. Probabil, tocmai din pricina escapadelor teoretice și prestigiului scriitoricesc, nu se califică la condiția imaginară de „critic". Sebastian, autorul celebrelor eseuri despre „Tăcerea băncii H"[5], pe cât de virulente, pe atât de lipsite de consecințe, e și el văzut aproape doar ca scriitor.

[5] *„Nu există Banca H. în teatrul românesc. Nu există atitudine critică acolo. Și dacă există, cu atât mai rău pentru ea: nimeni n-o vede, nimeni n-o simte, nimeni nu i se supune.*
Acesta este un fapt. Critica dramatică românească nu are priză nici asupra teatrului, nici asupra publicului. Dacă ar avea-o asupra teatrului, poate că reprezentările n-ar fi atât de

După război, lucrurile se limpezesc și mai tare, păstrând aceeași schemă a mentalităților din mediul teatral: critici de autoritate sunt Radu Popescu (un demolator a tot ce mișcă viu în spațiul teatral de după 1960) din pricina lungii perioade de conducere a revistei Teatrul și Valentin Silvestru, *spiritus rector* al vieții teatrale de la noi, mai bine de trei decenii, în virtutea poziției sale de titular al rubricii la cea mai prestigioasă publicație culturală centrală, *România literară*. Dar în cazul său contează și celebritatea radiofonică de umorist duminical, și poziția, aparent mai discretă, de vicepreședinte – cu rol executiv – al ATM, asociația profesională a artiștilor teatrali și interpreților muzicali, condusă în principiu de Dina Cocea, dar manageriată, am zice azi, de atât de celebrul cronicar, eseist și prozator.

Din această funcție, la prima vedere minoră, câtă vreme ATM nu era nici măcar un echivalent al mult mai vizibilelor Uniuni de creație – a Scriitorilor, a Artiștilor Plastici, a Cineaștilor, ori a Compozitorilor, de pildă – Valentin Silvestru și-a exercitat atât autoritatea de mentor (ferindu-se abil, mai ales în anii 70-80, de atribuțiile de cenzor) asupra vieții teatrale din capitală și provincii, patronând jurii, înființând sau sprijinind din umbră festivaluri naționale, colocvii și conferințe. Dar și, mai ales, circulând, cu titlu de reprezentant unic al României în Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, mai oriunde în lume. Un privilegiu rar și bine strunit, atât pentru imaginea internă cât și pentru cea externă a criticului, într-o epocă în care cărțile traduse devin, pe secundă ce trece, mai rare, turneele în străinătate ale teatrelor se numără pe degetele de la o mână, iar despre circulația individuală a artiștilor și criticilor teatrali abia dacă se pot scrie citeva rânduri. Mai ales după dispariția lui Radu Popescu, prestigiul lui Valentin Silvestru

arbitrare. Dacă ar avea-o asupra publicului, poate că succesele și insuccesele n-ar fi atât de stupide și nejustificate. (...)

Căutați în arhiva teatrului românesc din ultimii cinci ani și găsiți, dacă se poate, un singur caz – unul singur – în care cuvântul criticii să fi determinat succesul unei piese de calitate superioară sau, dimpotrivă, căderea justițiară a unui spectacol grosolan.

Căutați în această arhivă și găsiți o singură idee care, plecând din «Banca H», să fi trecut dincolo de cortină și să se fi impus pe scenă.

Căutați și găsiți o singură problemă pe care s-o fi deschis în acești cinci ani «Banca H.» (...)

Criza teatrului – criza lui morală, criza lui estetică, nu comercială – este o criză de ordin spiritual. Și simptomul ei cel mai grav este carența totală, carența absolută a spiritului critic." Mihal Sebastian, „«Banca H.» sau despre o atitudine critică în teatru", în *Rampa*, 7 sept. 1935, preluat în *Întâlniri cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969, pp. 122–123.

în lumea teatrală devine atât de greu contestabil – și autoritatea sa efectivă atât de subînțeleasă – încât orice descindere a sa într-o instituție teatrală produce frenetice pregătiri prealabile, de la vlădică la opincă: o adevărată tevatură ceremonială, adesea încărcată de spăimoasă obediență. E cert că nici înainte, nici după Silvestru, nici un cronicar teatral nu s-a mai bucurat de asemenea onoruri implicite (poate cu excepția lui George Banu în ultimul deceniu, însă aici explicațiile sunt mult mai complicate, mai ales dacă ținem seama că eseistul și criticul franco-român nu a mai profesat din poziție de cronicar curent de lungă vreme). Iar asta ar trebui să fie, totuși, un simptom de sănătate, dacă n-ar produce, în același timp, nostalgii direct proporționale, indefinibile, patologic persistente. Oricând e vorba, mai ales la actorii trecuți de-o anumită vârstă, de critica teatrală, umbra lui Silvestru se întoarce ca statuia Comandorului, fără să-și tragă după ea și umorul acela inefabil. Statuile n-au umor.

Desigur, alături de aceste emblematice figuri, în cele patru decenii de comunism s-au dezvoltat mult mai multe și mai diversificate voci ale criticii teatrale, scriind la cotidiane sau reviste centrale și locale; însă percepția și judecățile cu privire la actul critic au rămas, în fond, neschimbate, restrângând sfera de definiție a criticii de teatru aproape exclusiv la practica jurnalistic cronicărească. Abia anii șaptezeci, și asta pentru o foarte scurtă durată, vor înfiripa câteva exemple de simbioză între critica de întâmpinare, istoria și teoria teatrală (prin George Banu, Michaela Tonitza-Iordache, Ana-Maria Narti, Mihai Nadin și alții, mai toți expatriați). În fapt, tradiția rupturii – de practică și în mentalități – între impresionismul criticii de întâmpinare și cercetarea academică, ori măcar prospectivă, se păstrează: ba chiar, după 1990, se adâncește iremediabil (cu foarte puține excepții notabile). Cu ce consecințe, vom încerca să deslușim pe parcursul acestei lucrări.

Critica de teatru, deci: de ce, în ce fel, încotro și, mai ales, pentru cine? Iată câteva întrebări asupra cărora voi reveni, din câteva perspective diferite, în paginile care urmează, fără a avea însă pretenția de a le răspunde exhaustiv.

Partea I
Despre rosturile criticii, azi și aici

1.
Provocările, persistența și deconstrucția unor clișee despre critica (de teatru?)

Dacă un artist, în orice domeniu și-ar exercita arta, poate fi lăudat, poate deveni vizibil sau, dimpotrivă, ignorat ori înjurat (cu mai multă sau mai puțină grație, cu mai pertinentă sau impertinentă argumentație), criticul își asumă, de la primii pași, faptul că, în mod consecvent, nu va avea parte decât de ultimele două: ignoranța (voită sau accidentală) majorității publicurilor care frecventează respectivul mediu artistic și înjurăturile (fățișe sau mascate) ale artiștilor înșiși, ba uneori și ale colegilor de breaslă. Lauda și vizibilitatea sunt excepții, iar ele se petrec, de cele mai multe ori, atunci când criticul depășește zona practicilor de întâmpinare, de publicistică obișnuită, și pășește pe teritoriul „mai înalt" (?!) al sintezelor istorice sau teoretice. Dar și aici vizibilitatea e mai degrabă aparentă: cine citește asemenea sinteze în lumea teatrală? Poate doar – cu optimism tratând lucrurile – unii studenți și câțiva colegi de breaslă. În fond, însă, și la noi și aiurea, ăsta e un fenomen firesc: practicienii artelor abia așteaptă – pe bună dreptate – să pătrundă în dicționare, istorii culturale, volume monografice, antologii și albume, chiar dacă, îndeobște, nu se grăbesc să citească decât rândurile care se referă la ei. E în ordinea lucrurilor ca vizibilitatea unor asemenea întreprinzători să crească, măcar în mediul lor profesional, ori în cel academic subiecent.

Sigur, cum încercam să punctez și în introducere, lucrurile așa stau oriunde, dar nu neapărat și-n România. Aici, percepțiile și judecățile cu privire la rosturile și efectele pe termen lung și scurt ale actului critic sunt, tradițional, alterate de o stranie separare pe borcane și sertărașe: un critic încetează să mai fie tratat/văzut ca atare dacă scrie și dramaturgie și are succes (vezi cele mai cunoscute exemple din interbelic, cu G.M. Zamfirescu, Mihai Sebastian și, în special, Camil Petrescu); iar dacă se-amestecă în chestiuni de istorie teatrală e istoric și gata: ca și cum actul de organizare, selecție, arhivare și ierarhizare, în funcție de o anume perspectivă, ar fi unul mecanic, de bază de date, nu un ansamblu de activități și judecăți critice – adesea cu o determinare ideologică, fie ea asumată sau nu. Despre teorie nici nu merită să

vorbim, fiindcă – nu-i așa? – teoria e dușmanul ARTEI, această muză sprințară pentru care singura regulă e inspirația (aleatorie, deci divină). Cu zâmbet sau fără, ar merita meditat la faptul că, în România, personaje ca Gaston Baty în teatru, Godard sau Truffault în cinema, toți trei inițial critici, n-ar fi găsit, probabil, niciodată de lucru.

Călinescu apocrif

E, aici, și o tradiție a stereotipiilor de gândire care vine tot din tinerețea noastră culturală și, desigur, tot pe calea moștenirilor de perspectivă din câmpul literaturii. Citit restrictiv și mai degrabă după ureche, Călinescu stă, de exemplu, ca piatră unghiulară pentru clișeul de nestăvilit al „ratărilor" criticului în câmpul creației: criticul, altfel spus, e scriitorul care ori n-are talent, ori n-are îndrăzneala de a face „cu adevărat" literatură. Mai nimeni nu-și amintește că, în realitate, în articolul din *Viața românească* (1927) intitulat „Spiritul critic" (din care provine ideea coruptă de folclorul cultural) autorul divinizat susține faptul că *actul critic e unul de creație* – echivalent celui care face obiectul interpretării. Nu, spune Călinescu, un critic adevărat *nu e un scriitor ratat*, ci un scriitor care a optat pentru critică; el, însă, *ar fi bine să încerce, fie chiar și „să rateze"*, măcar în câteva genuri, scriind proză ficțională, teatru sau poezie, pentru a-și ascuți competențele în cunoștință de cauză. Cât de bine „a ratat" Călinescu însuși genurile literare în care a scris (și prin care a pătruns și rămas, iată, în manualele școlare, de mai bine de-o jumătate de secol) e o altă discuție, irelevantă în cazul de față. Mutatis-mutandis, însă, clișeul transmite o informație coruptă, din gură-n gură, ba chiar și-a extins geometric efectul asupra exercițiului critic-hermeneutic din toate celelalte câmpuri ale artei.

Cel mai recent comentariu care utilizează acest stereotip pe care l-aș denumi „pseudo-călinescian" sau, mai bine, „apocrif călinescian", îi aparține coregrafului și profesorului Sergiu Anghel și face parte dintr-un articol polemic de „critică a criticii", publicat într-o revistă online. Un articol, altminteri, extrem de incitant și scris cu talent, în pofida accentelor destul de groase de sexism și a unor afirmații cel puțin discutabile, la care, probabil, voi reveni:

Dacă e adevărat – după cum o afirma Călinescu în „Principii...” că un bun critic literar se recrutează din rândurile celor care au ratat cel puțin un gen literar este la fel de adevărat că, în artele scenei despre care vorbim aici, iatrocriticii[6] provin dintre „vindecații” de un anumit gen spectacular. Incapabili să întoarcă arma (pe care de fapt nici nu o au) împotriva a ceea ce percep a fi propria lor imagine nostalgică, aceștia vor vedea doar partea sănătoasă a operei, legitimitatea ei în sine, și, astfel, neputând produce o scriere esențială asupra lucrării se vor limita la „prescrieri”[7].

Înțeleg de aici, pe de-o parte, că citirea „ratării” e una literală, și nu metaforică, așa cum apărea la Călinescu; altfel spus, fiindcă a ratat oarece încercare artistică, un om se ascunde în câmpul criticii. Și, pe de altă parte, înțeleg că autorul respinge – și are tot dreptul s-o facă, numai că pasajul rămâne neexemplificat, deci neargumentat pe fond – orice pretenție normativă din partea celui care vine să interpreteze și să evalueze, prin cronică, opera. Fiindcă, doamna/domnul care face critică își imaginează că ceea ce a ratat domnia sa e, de fapt, norma însăși a artei despre care scrie. Cum chestiunea evaluării e una deosebit de importantă, nu voi insista aici asupra acestei afirmații secunde, păstrând-o ca subiect pentru un capitol ulterior.

Pe de altă parte, în afara spațiului românesc, în culturi care n-au auzit de Călinescu, clișeul folcloric-cultural funcționează la fel de bine, doar că se revendică de la alți maeștri, nu mai puțin (ori mult mai) celebri. De exemplu, intervenind pe forumul ziarului *Time Out New York*[8] care publicase o cronică negativă la ultima sa piesă, *Reasons to be Pretty*, dramaturgul și regizorul de mare succes Neil LaBute îi transmite autorului articolului, David Corte:

@david: în fapt, am predat cursuri de scriere creativă la mai multe universități și în workshopuri și, de fiecare dată, planul meu de lec-

[6] „Iatrocriticii” ar fi, în clasificarea caricaturală a autorului articolului, acei critici care judecă totul conform unei rețete fixe, unui șablon desuet (n.n.).

[7] Sergiu Anghel, „Dansând cu lupoaicele sau critica criticii”, în *artă_dans*, (http://adnonline.ro/articol/dansand-cu-lupoaicele-sau-critica-criticii).

[8] Cf. Hillary Busis, „Neil LaBute writes harsh review of theater critic's harsh review -- in the comments section?”, în *Entertainment Weekly*, 13 iunie 2013 (http://popwatch.ew.com/2013/06/13/neil-labute-reasons-to-be-happy).

ție începe invariabil prin a-i pune pe studenți să citească selecții din scrierile lui George Steiner, cel care a fost suficient de inteligent să ne reamintească faptul că „un critic joacă rolul umbrei unui eunuc". Unele umbre sunt, desigur, mai obeze decât altele, însă efectul lor asupra umanității rămâne, în fond, același. Scurt și trecător. Bucură-te în continuare de bilete gratuite, cât or mai dura. [tr.n.] [9]

Textul de mai sus ne face pe noi, criticii români, femei sau bărbați, să realizăm că trăim de-a dreptul într-un paradis al bunei cuviințe, nu-i așa?...

Ceea ce se ascunde, de fapt, în spatele acestor stereotipuri de gândire și discurs e, de cele mai multe ori, reacția firească de apărare pe care o stârnește în artist orice obiecție la adresa operei în ansamblu, sau doar a performanței sale interpretative, atunci când e vorba de actori, dansatori ori interpreți. Înainte de orice raționalizare a obiecției, ba chiar înainte de-a citi tot articolul de la cap la coadă, artistului îi vine în mod natural să strige, ca într-o veche anecdotă: „Habar n-ai, n-ai fost acolo!" Altfel spus – n-ai scris poezii, n-ai recitat pe scenă, n-ai cântat în public, n-ai fost la liceul de coregrafie, nu știi să faci o plantație, n-ai desenat un costum, n-ai umblat niciodată la o orgă de lumini, nu ai ridicat o ștangă la pod. N-ai fost în pielea mea, n-ai avut emoțiile mele, uitările mele, bătăliile mele, bătăturile mele! Nu știi cum se vede dinspre scenă spre sală, deci n-ai nici o legitimitate să judeci, fiindcă, neavând experiența creației (mele), pur și simplu NU ÎNȚELEGI!

Pe cât e de ușor de priceput ca reacție emoțională, pe atât e de naiv periculoasă, tocmai prin generalizarea ei, acest tip de atitudine: ea mărturisește confuzia dintre actul artistic și percepția sa interpretativă, utilizând-o ca argument „tare" în ceva care ar trebui să fie un schimb de mesaje și idei. Mai întâi de toate, presupoziția clișeistică a „ratării" creației supralicitează vanitos „misterul", „inspirația", un anume fel de sacralitate delegată, de substituție, a actului artistic. Cum operele artistice sau, mai modest spus, produsele artei sunt, de la Renaștere încoa-

---

[9] *Orig.* „@david: actually i have taught writing courses at various universities and workshops and my lesson plan invariably begins by having students read the collected works of George Steiner, who was clever enough to remind us that "a critic casts a eunuch's shadow." some shadows, of course, are more portly than others but their effect on mankind is basically the same. brief and passing. keep enjoying the free tickets while they last."

ce, justificate și justificabile în schimburile sociale tocmai ca obiecte ale admirației, autorii și interpreții lor au devenit, la rândul lor, mai ales în lumea comunicării generalizate, ținte ale iconizării, ale mitologiilor cotidiene, nuclee ale unei industrii – locale sau mondiale – a adorației și mimetismului voluntar-involuntar. A colabora tu însuți, un om care exersează o profesiune pe care o iubește și din care trăiește, la procesul de delegitimare a oricărei critici, imaginându-te dincolo de orice judecată, egal cu artefactul glamoros care e imaginea ta publică, dovedește, la rigoare, un copilăresc, auto-halucinatoriu, narcisism. În fond, a face artă, dincolo de toate predispozițiile mistice ale unor curente estetice ale secolului XX, e, în primul rând, o meserie; iar vocația nu e doar talent de la Dumnezeu, ci și dezvoltarea unei munci, individuale ori colective, de fiecare zi.

Pe de altă parte, există, desigur, mai ales în domeniul teatral și în cel muzical, și un procent de adevăr în clișeul suspicios despre care vorbim. Oricărui om care scrie teatru sau scrie despre teatru îi priește, cred eu, măcar o perioadă de participare directă la construcția de spectacol. Cum bine știm, opera autorului dramatic sau adaptarea dramaturgului nu devin, de fapt, vii câtă vreme nu s-au pliat direct, nemijlocit, pe spațiul particular al unei scene sau alteia, pe o anume perspectivă asupra universului vizual-ficțional, pe specificul de rostire al actorilor. Tot astfel, exercițiul critic nu e întru totul stăpân pe sine câtă vreme autorul lui, dincolo de ceea ce a acumulat pe cale livrescă, nu știe care-i „curtea" și care-i „grădina", ce-i o sufită, cum arată o repetiție la masă și una de costume. Nu vreau să spun cu asta că, de fiecare dată când scrie despre un spectacol, criticul de teatru ar trebui să experimenteze particularitățile construcției regizorale și actoricești, cot la cot cu echipa, ori măcar să bea o bere explicativ-laudativă cu aceștia, după premieră. Ba chiar, în ce privește ultima parte, aș susține contrariul.

Vreau să spun că, în aceste domenii, criticul muzical se simte, pe bună dreptate, mult mai confortabil și mai îndreptățit să reconstruiască mental actul artistic dacă are (și, în general, are) cunoștințe tehnice, de instrument, muzicologie etc.; iar cel teatral, de dans, ori de film, de asemenea: e mult mai stăpân pe propriul sistem de interpretare și de valori dacă a apucat să ucenicească, într-o formă sau alta, o vreme,

în câmpul producției propriu-zise. Însă asta n-are nimic de-a face cu „ratările” lui Călinescu, fie ele înțelese corect sau difuzate ca apocrife.

În al treilea rând, însă, stereotipul ratării scoate la lumină, în mod transparent, și un deficit (inconștient) de cunoaștere reciprocă între ceea ce face echipa de artiști și ceea ce face publicul, respectiv critica. Oricât de elaborat, plurisemantic și cu talent interpretat, spectacolul nu există câtă vreme publicul căruia îi e adresat nu e acolo. La rigoare, semiotic vorbind, spectacolul nu își produce efectele de sens, emoționale și cognitive decât în spectator. Nu zadarnic și semiotica, și psihologia afirmă că spectatorul – fiecare spectator în parte, nu noțiunea abstractă de „public”, cândva numită propagandistic „marele public” – e co-autor al spectacolului. Fiindcă numai complexul proces de decodificare și empatie a spectatorului (uneori mai superficial, alteori mai rafinat, în funcție de context și de experiență de viață și culturală) închide și legitimează comunicarea artistică. În această ordine de idei, e la fel de copilăresc, când nu cumva chiar lipsit de etică, să supralicitezi reacția „publicului” (cu un alt clișeu, binecunoscutul „cel mai bun critic e publicul”, legitimând astfel comercialismul de orice fel) ca și să-l minimalizezi cu superioritate și infatuare (cu stereotipuri genialoid post-romantice, de tipul „eu nu fac spectacole pentru public, ci pentru mine, ca să mă exprim”).

În această ecuație, criticul e o interfață. El seamănă întru câtva cu ceea ce, în politica modernă, se cheamă ombudsman, ori „avocatul poporului”. Criticul prezintă – rezumativ și evaluator – o viziune asupra spectacolului, pentru spectatorii potențiali care îl citesc; deci, în mod delegat, repezintă... lumea spectacolului, filtrată prin propria sa subiectivitate – pe cât se poate obiectivată și întemeiată pe profesionalism. Dar reprezintă, reciproc, și privirea publicului pentru lumea realizatorilor spectacolului. Depune mărturie asupra felului în care acest spectacol a fost perceput/resimțit/ânțeles ca experiență particulară, dar cu potențial de generalizare. La rigoare, oricât de atentă, minuțioasă ori entuziastă ar fi această mărturie, ea rămâne, din pricina acestei duble condiționări, în cele din urmă una primordial sceptică. Fiindcă suspiciunea asupra caracterului ei complet și, ca atare, asupra legitimității ei, presează de ambele părți: și asta mai ales în artele performative,

în care receptarea colectivă are o insidioasă capacitate de influență asupra receptării individuale.

E, de aceea, amuzantă până la tristețe pretenția ipocrită a oamenilor de artă că nu citesc, nu sunt interesați sau disprețuiesc din principiu exercițiul critic. Dacă cel mai bun critic ar fi fost, în modernitate, „publicul", Bach n-ar mai fi fost niciodată redescoperit de Mendelssohn-Bartholdy (în primul rând un critic și teoretician, în a doilea rând compozitor), Rossini ar fi disparut sub roșiile de la premiera *Bărbierului...*, Baty n-ar mai fi plecat în pelerinaj la nemți și în Rusia avangardistă ca să vadă teatru nou, Meyerhold ar fi rămas un nume îngropat într-un loc necunoscut, iar Brook n-ar fi devenit celebru și n-ar mai fi purtat niciodată dialoguri cu Grotowski la New York: mai întâi de toate, fiindcă n-ar fi avut de la cine să afle că Grotowski există. Cum criticul de teatru nu poate exista fără spectacol, tot astfel și spectacolul se sufocă în sine însuși (ori în marile „industrii culturale", desigur, așa cum vom vodea mai târziu), câtă vreme critica nu-și conservă, după puteri, legitimitatea și probitatea. Nici istoria câmpului nu se poate hrăni fără exercițiul critic, nici experimentul nu există dacă n-are cine să-l recunoască și să-l documenteze.

Nu-i așa că toate astea sunt, de fapt, banalități? Chiar și sunt, doar ca trebuie, uneori, revizitate, interogate, des-prăfuite.

Răspunsuri la chestionarul lui Marius Florea Vizante

De ce n-am lua în serios întrebările la care face referire Cristina Moderanu, în articolul citat în capitolul introductiv? Ele au fost puse cu seriozitate, de un actor inteligent și foarte talentat, pe pagina sa de Facebook, în 28 februarie 2013. Cum rețeaua de socializare e un spațiu public, și cum am convingerea că mulți oameni de teatru își pun, formulate asemănător sau diferit, întrebări ca acestea, cred că ar fi un exercițiu de onestitate dacă le-am acorda o atenție la fel de îngrijorată cu a autorului. Îmi asum, cu titlu experimental, acest exercițiu, exact în ordinea din chestionar.

1. *Mulți critici înțeleg fenomenul și scriu despre el întru-un limbaj extrem de tehnic, specific, elitist. Largul public nu-l înțelege! Cui scriu ei, elitelor? Elitele înțeleg și singure, de ce mai scrii?*

Depinde foarte tare în ce tip de publicație scrii, care e publicul ei țintă, care sunt intențiile tale în raport cu acest public-țintă și, desigur, ce gen de publicistică abordezi. Critica teatrală este – sau ar trebui să fie – nu doar cronica de întimpinare, în cotidiane, săptămânale sau online, pe reviste și bloguri. Desigur, atunci când are o asemenea adresabilitate (a „publicului larg", care nu e nici pe departe unul unitar, dar nici așa de „larg" cum ne iluzionăm) cronica are, mai pretutindeni, niște reguli destul de strânse, ținând atât de stuctură, cât și de accesibilitatea expresiei. Aici aveți perfectă dreptate.

Dar nu, nu cred că aveți atunci când presupuneți că „elitele înțeleg și singure". În primul rând, la fel ca și în cazul „publicului larg", induceți presupoziția unei omogenități a înțelegerii. Or, care elite...? Din cine se compun ele? Un filozof de elită (nu spun cine) merge la teatru o dată la cinci ani, accidental. Între patru ochi recunoaște că teatrul, de fapt, îl plictisește. Dar asta nu-l împiedică să se amestece cu opinii în discuțiile publice... despre teatru. Un critic literar (foarte vizibil) recunoaște public că nu-l interesează decât direcția de estetică teatrală în care s-a format acum treizeci și ceva de ani. Dar își asumă cu seninătate și condiția de critic de teatru, exersată la distanțe de... decenii. Există intelectuali subțiri ori dascăli respectabili, ori medici de vocație, care nu frecventează teatrul decât sporadic, ca distracție subțire (dar, totuși, strict ca distracție de weekend). Ei fac parte, dacă ne gândim bine, din elite, fiecare în câmpul său și, statistic, toți la un loc. Însă au motivații diferite, gusturi diferite, practici spectatoriale diferite. Există studențime sau tineret din toate domeniile, desigur nu într-un număr copleșitor, care merge entuziast la teatru, ba chiar își manifestă preferințe constante către un tip de estetică teatrală, către un regizor ș.a.m.d. E acest fel de spectator parte din elite? Ce să facă criticul de teatru consecvent, profesionist? Să rămână acolo, la estetica optzecistă, să țină teatrul pe loc, cum ții un măgar nărăvaș de coadă? Sau să scormonească motivațiile fiecărui spectator în parte? Despre ce elite vorbim?

Dacă vorbim însă despre elitele din câmpul propriei profesiuni, teatrul, atunci lucrurile s-ar putea limpezi, cu condiția simplă (la noi extrem de complicată) a onestității. La origini, de exemplu, revista *Teatrul* s-a înființat pentru profesioniști. Publicul ei țintă era reprezentat de oamenii de teatru. Treptat, această viziune a părut să se delegitimeze, să se... democratizeze și, o dată cu distribuția prezumată către „marele public" – al iubitorilor constanți de teatru – și discursurile critice s-au democratizat.

Există, deci, zic eu, cu egală legitimitate, tipuri de analiză și discursuri diferite, pentru publicuri țintă diferite. Un eseu de analiză cu dimensune teoretică, plecând de la un spectacol sau de la un artist, stă legitim într-o revistă de circuit profesional, ori de tip academic, dar cade ca nuca în perete într-un săptămânal cultural de respirație mai amplă. Așa cum actorul joacă diferit în genuri diferite, utilizând stilistici și estetici diferite, pentru publicuri diferite, la fel și criticul.

Altfel spus, în principiu, accesibilitatea ar trebui să dea regula, fără să desconsiderăm excepțiile.

2. *Mulți critici consideră că doar avangarda, inovația, revoluția, în teatru, are valoare. De ce mai scrii (despre celelelate spectacole) că nu sunt teatru? Nu?*

Mitologia asta a originalității revoluționare nu poate fi pusă numai în spinarea criticii de teatru. Ea traversează tot secolul XX și trece granița și în XXI. Oricât ar părea de scandalos, eu nu mai cred în ea foarte tare. Sigur, mă impresionează și mă provoacă la gândit ceva ce mi se pare nou, nemaivăzut. Mă obligă la anume decizii. Dar nu neapărat – jur – sunt decizii care mă vor trimite la scris cronica. Uneori decid că noutatea merită mai degrabă dumicată decât consemnată, și-i citesc pe alții, ca să mă ajute s-o asimilez. Dac-au scris suficient de adânc și expresiv, nu cred că mai are rost să scriu și eu, în afara cazului în care am un alt punct de vedere, ori măcar ceva de adăugat.

Ceea ce mă determină, pe mine cel puțin, să scriu o cronică, e mai degrabă... eficiența spectacolului în raport cu publicul său. Dacă un spectacol e eficient, dar manipulativ, superficial, ieftin-comercial, adică dacă trage de public și acesta se lasă păcălit, atunci simt nevoia

să spun asta cu argumente. Dacă publicul e extaziat, sau măcar mulțumit, ori contrariat pentru că asta e intenția lui – să pună pe gânduri, să scuture obișnuințele – atunci iar simt nevoia să consemnez și sa detaliez cu argumente. Oricum, chestiunea valorii e, și pentru mine, una greu de rezolvat. (Voi reveni, așa cum am promis mai sus).

3. *Mulți critici dezbat cu voluptate un eșec evident. (O mai fac și la succese răsunatoare câteodată.) Dacă e atât de evident totul, de ce mai scrii?*

Pentru mine, niciodată nimic nu e *atât* de evident. Exceptând, recunosc, plictiseala. Nu cred că sunt prea multe dezbateri în câmpul vieții noastre teatrale, dimpotrivă. Cred sincer că, și în teatru ca și în politică, viață socială, participație civică, sau „alte alea", nu avem deloc o cultură a dezbaterii. Ca să vă răspund punctual: în cazurile (rarisime) în care sunt mai multe cronici pro și contra ceva care, mediu vorbind, pare un eșec, atunci așa-zisa dezbatere punctează, în realitate, niște așteptări supradimensionate. De obicei, asta se întâmplă în situațiile în care eșecul aparține unui regizor deja... patrimonializat, legendarizat. Nu se omoară nimeni să dezbată o comedie bulevardieră prost montată, chiar dacă vine publicul puhoi, din inerție.

Invers, însă, la succesele răsunătoare, cred că nu mai e vorba despre dezbatere, ci îndeobște, despre cor. E firesc să vrea mai toată luma să-și spună punctul de vedere, de vreme ce spectacolul a provocat entuziasm și – în principiu – poate fi abordat din tot felul de unghiuri. Ce mă sperie pe mine aici e... tot inerția. Faptul că, în corurile generale de laude, mai nimeni nu îndrăznește să-și facă publice rezervele. Cel mai urât și dezarmant, în mediul nostru teatral, e când marele succes e o construcție artificală, a corului de adulări: ți-e și frică să mai șoptești vreo obiecție (cu toate că holurile și foaierele sunt pline de șoapte și strâmbături). Cine-i copilul ăla curajos care să strige că împăratul e gol, câtă vreme toată suflarea de critici și jurnaliști își exersează spinările ca să-i care statuia regizorului legendar, înc-o dată, și-nc-o dată?

Astea sunt situațiile în care n-am încotro și vă dau dreptate: adică evit să mai scriu, spre rușinea mea. Fiindcă totul e prea... evident?!

4. Mulți critici spun că nu au înteles de ce autorul ăla sau de ce textul ăla sau de ce actorii ăia, decorul ăla, muzica aia – ba chiar mai rău spun că nu au înțeles autorul, textul, regia la-la-la... Dacă nu înțelegi, de ce mai scrii?*

S-o luăm în ordine. Mai întâi, faptul că n-ai înțeles ceva și recunoști nu-i un lucru de rușine, ci e un semn de sinceritate. Pe urmă, faptul că ceva, un anume element dintr-un spectacol, rămâne obscur nu poate fi pus (doar) în cârca criticului și/sau spectatorului. De câte ori n-ați auzit un regizor care își tratează spectatorul care n-a înțeles ceva drept prost, ori drept incult incorigibil? Sigur, criticul trebuie să aibă, suntem cu toții de acord, o cultură teatrală și, pe cât se poate, și una generală, cu orizont mai larg. Dar asta nu înseamnă că și el, și spectatorul, trebuie să umble la spectacol cu dicționarul enciclopedic sub braț și cu cele trei volume de dicționar de simboluri în buzunare.

A semnala o asemenea „disonanță cognitivă" poate fi chiar o obligație: e treaba criticului să atragă atenția despre lucrurile care nu se înțeleg suficient, care nu capătă semnificație și, prin asta, produc de fapt „zgomot" pentru percepțiile noastre. Când însă ne aflăm în a doua situație, cu autorul, textul, regia în ansamblul lor, nu există decât două soluții: ori te duci la spectacol de mai multe ori, dacă el te intrigă suficient, încercând să înțelegi; ori – și aici aveți din nou dreptate – nu te mai apuci să scrii, că te faci de râs.

4bis. Mulți critici ceartă și publicul și spun că nu-i înțeleg reacțiile – am aceeași întrebare.

Sigur, nici nu e politicos, și mai e și zadarnic să cerți publicul. Pe de altă parte, poți să-i transmiți, cu politețe, că e și ridicol, și profund ipocrit să aplauzi frenetic, în picioare, după ce trei ore te-ai jucat pe telefonul mobil, ori ți-ai trimis SMS-uri cu amicii. Publicurile noastre sunt de toate soiurile și, cum ziceam în secțiunea de mai sus, comportamentul de tipul „publicul nostru, stăpânul nostru" e unul de supermarchet, ori de frizerie, nu unul de ofertă repertorială, cu atât mai puțin de critică teatrală. Pe de a treia parte, publicurile sunt, desigur, diferențiate complicat, de însăși natura ofertei. Există publicuri de bulevard, publicuri de piață, publicuri de „teatru de artă", publicuri de experiment, publicuri de underground ș.a.m.d. Nu degeaba se spune că

ai publicurile pe care ți le crești. Tu, adică instituția teatrală, compania, echipa. În occidentul iubit-hulit, instituțiile teatrale serioase, mici sau mari, se ocupă, constant, de „construcția de public”. Au oameni special angajati să facă asta. Un concept cu totul necunoscut aici. Cine-și bate capul cu așa ceva la noi?

5. *Mulți critici sunt „luați de val” și devin spectatori. Adică nu disecă fenomenul ci se întreabă dacă le-a plăcut lor sau nu le-a fost pe plac – ba mai rău, ne spun că nu le place autorul, textul, regizorul, actorul, la-la-la... adică au idiosincrazii (repulsie nemotivată față de persoane, obiecte, fenomene – Dex), deci nu scriu despre fenomen ci despre ei înșiși! Dacă ești spectator și nu critic, de ce mai scrii (critică)?*

P.S. Aticolul 5 e valabil și în cazul pasiunilor personale ale criticului pentru anumiți creatori.

Ce să zic? E o întrebare foarte complexă, la care cel mai simplu ar fi să răspund din prima: Da, aveți dreptate! Da, treaba criticului începe exact acolo unde se tremină – parafrazându-l pe Ion Sava – reacția de „cafeluță” (îmi place, nu-mi place). Da, nimic nu-i mai ridicol decât să scrii o cronică despre tine, folosindu-te de spectacol. Are și ceva... indecent, cred.

Ar fi însă o minciună sfruntată să zic că n-am idiosincrazii. Ele sunt, însă, dobândite prin acumulări în timp. Sunt autori care nu-mi plac, dar despre care pot scrie, fiindcă e posibil să-mi placă spectacolul. Sunt regizori care nu-mi plac, fiindcă n-am văzut spectacole de-ale lor care să mă fi convins. După a o vreme, evit să le mai acord încredere, deci nu mă mai duc să le văd spectacolele, mulțumindu-mă să citesc cronica unui coleg sau a altuia. Poate, cine știe, mă provoacă să mai încerc. Sunt regizori care nu-mi *mai* plac. Fiindcă știu de-acasă cum va arăta spectacolul și, atunci, de ce să mai plec de-acasă? Aici e cel mai dificil, de obicei te strivesc cu celebritatea. Nu e nici o nenorocire, însă, are cine scrie despre spectacolele lor, slavă Domnului!

Cu actorii mi-e mai simplu, fiindcă rareori am idiosincrazii, iar puținele pe care le-am avut, într-o viață de om, le-am controlat nescriind mai mult de-o dată, cu argumente. Ori nescriind deloc. În teatru,

suma idiosincraziilor mele se rezuma la: actriță/actor care face în continuu același rol care i-a adus, la un moment dat, o anume notorietate. Eu zic ca e un fel de fraudă, dar sunt conștientă că există cariere legendare de felul ăsta, așa că prefer să mă abțin. A, pot zice c-am avut, în schimb, dezamăgiri, ori plictiseli, unele chiar crunte, dar nu idiosincrazii. Sincer, dacă un spectacol prost are măcar unul sau doi actori de bună calitate, convingători, emoționanți, atunci tot nu mi-am pierdut vremea degeaba, fiindcă... era teatru. Mai scurt spus: teatru e, pentru mine, în primul rând întâlnirea empatică cu actorul.

În fine, despre post scriptum: Există situații de firească afinitate între un critic și un anume regizor. Au existat mereu, oriunde. Nu vorbesc de amiciții și favoruri (sunt și de-astea, dar hai să facem abstracție de ele, că amicițiile mai mult încurcă, în teatru) ci de lungimi de undă comune, de sisteme de gândire, teme și universuri emoționale compatibile. Ce-i rău în asta? Câtă vreme criticul scrie despre de toate și nu se transformă într-un „copil de mingi" al regizorului sau actorului X sau Y, entuziasmul și consecvența sunt firești, cred eu, și uman, dar și profesional. Dar mai există, la un alt nivel, și „critică de direcție". Un anume critic simte că e de datoria sa să urmărească, să explice și să promoveze o anume direcție în teatru. Cel puțin pentru o vreme. Nu văd nimic nelegitim aici, dimpotrivă.

Însă, da. Cu riscul de a mă repeta, nelegitimă și toxică e adorația necondiționată, idolatria: ele nu-s doar anulări de facto ale propriei profesiuni, ci și complicități (conștiente sau inconștiente) la întreținerea unui mediu cultural îmbibat de substanțe halucinogene. Cu efecte triste, pe termen nelimitat.

P.S. Cum spuneam și în subcapitolul anterior, criticul e, mai întâi de toate, spectator, orice-am face. Un spectator profesionist, o interfață. Nu mofluz, ci doar mai sceptic.

6. *Mulți critici nu citesc textul înainte de a vedea spectacolul, nu asistă la repetiții, nu discută cu regizorul, actorii, scenograful... la-la-la... Dacă nu știi ce intenții a avut autorul cum analizezi rezultatul? Despre ce scrii?*

Parțial, am răspuns la întrebarea asta în subcapitolul precedent. Aș mai preciza doar că e de „anul întâi, semestrul întâi, cursul întâi"

obligația de a citi o piesă de teatru înainte de a scrie despre spectacol. Firește, atunci când spectacolul se bazează pe o piesă de teatru! În schimb, intențiile autorului, regizorului, actorilor sunt conținute, ca în orice operă de artă, în produsul finit, care e reprezentația. Ele nu trebuie lămurite nici prin participarea la repetiții, nici în caietul program – care se adresează publicului, nu criticilor – nici în șuetele de după premieră. Dacă ele nu-s conținute, vizibil, în spectacol, explicațiile sunt note de subsol care mai mult te încurcă. Ori... te aburesc. Când intri într-o expoziție ori într-un muzeu, nu dai buzna la album să-ți explice cineva ce-a vrut să zică Dali. Iar dacă-l crezi necondiționat pe Dali însuși, de cele mai multe ori te-ai ars, vă garantez. Mutatis-mutandis...

7. *Mulți critici sunt creatori eșuați! (Nu am auzit pe nimeni să spună că visul său e acela de a deveni critic!) Cu siguranță ar fi vrut să fie creatori! Prin urmare, mulți critici ne scriu despre cum ar fi făcut ei în locul autorilor. Dacă n-ai făcut, de(spre) ce mai scrii?*

Am răspuns, cred, pe larg la această întrebare în subcapitolul dinainte. Aș adăuga doar că, în ce mă privește, visul meu a fost să devin critic, chiar dacă m-am jucat constant, ca atâția alți copii și tineri, de-a teatrul, din școala primară și până am terminat facultatea. Mai întâi, în adolscență, mă visam critic de artă. Apoi, după 18 ani, critic de teatru. Sigur, am mai visat și să fiu poet, prozator, dramaturg, profesor, ba chiar și azi regret că nu m-am născut băiat, ca să mă duc la școala de marină și să mă fac căpitan de vas. Fiindcă îmi place Joseph Conrad, a fost unul dintre idolii mei, încă multă vreme după adolescență. Dar, credeți-mă, am cunoscut în ultimii douăzeci și trei de ani cel puțin două duzini de oameni, bărbați și femei, al căror vis era exact ăsta, să devină critici de teatru. Unii au și devenit.

2.
Gândire critică și jurnalism cultural/teatral

Relația dintre exercitarea unei gândiri critice metodice și discursul jurnalistic (fie el pe suport clasic sau online) e o temă pe care mediile românești – și chiar învățământul universitar – nu par deloc dispuse să o ia cu adevărat în serios. Scepticismul meu mai degrabă întristat se bazează pe un cumul de experiențe în ambele câmpuri, dominate la nivelul mentalităților de o comună auto-suficiență, pe de-o parte, și de-un set compact de prejudecăți auto-exclusiviste, pe de alta. Domeniul temei, fie aceasta exprimată și ca serie de simple întrebări (*Există jurnalism cultural diferit/specific în raport cu jurnalismul propriu-zis?*; *Există necesitatea unei pregătiri specifice în câmpul jurnalismului cultural și, daca da, cum ar trebui ea să arate la nivel curricular?*; *Care e relația dintre jurnalismul cultural și gândirea critică asupra culturii, în diversele ei manifestări de discurs?*) e mult mai vast, mult mai tulburător și mult mai confuz configurat, în realitate, decât suntem dispuși cu toții, jurnaliști și dascăli, publicuri și manageri de presă, să admitem.

Asumarea unor asemenea – pe cât de simple aparent, pe atât de urgente și grave – întrebări nu intră nici pe departe pe agenda de priorități ale zilei. Că e rău, sau măcar periculos, mi se pare o certitudine: e suficient să comparăm, pentru a măsura măcar sperficial dezastrul, ofertele publicistice ale puținelor publicații care încă se pretind de calitate, la capitolul reflectării vieții culturale, așa cum arată ea azi. Ori să rezumăm aceste oferte și să le comparăm cu cele ale unor publicații de tradiție din spațiul central și vesteuropean. Cât despre marile media, televiziuni și radouri, exceptând posturile publice de radio, naționale și locale, jalea e absolută. Ele, televiziunile mai ales, inclusiv cea plătită din taxele noastre, au devenit terenul de deversare, fără limită de competență și bun simț, al unui potop nesecat de paranghelii vulgare, împachetate ca emisiuni informative, de dezbatere sau divertisment. Astfel încât, cu scepticismul gata expus/asumat în fața unei asemenea întreprinderi, voi încerca să sintetizez mai jos câteva puncte de vedere.

În primul rând, împărtășesc, alături de alți analiști ai fenomenului mediatic, de la noi și din alte părți, convingerea că starea de confuzie care domnește în practica jurnalistică de astăzi (confuzie răsfrântă

asupra tipurilor de discursuri și categoriilor de activități din sfera culturii) are o foarte complexă explicație istorică și antropologică. În fapt, structurile sociale ale lumii contemporane, și de la noi și din alte părți, cuprind, în dozaje foarte alambicate, sisteme de mentalități și practici culturale care provin din paliere sociale, epoci și operatori epistemici complet diferiți: dar care acționează, în fiecare din noi, simultan – prin presiunea creată de amestecul indecelabil al valorilor „tradiționale", canonice, cu alte valori concurențiale, cotidiene, adesea greu de conștientizat/mărturisit.

Mai pe românește spus, suntem contemporani, fără să ne dăm seama, cu proprii strămoși, și ținem ascuns în propriul cap și mătuși, și bunici, și unchi din provincie, unii „de la pa'șopt", alții de la „șai'șopt" etc. Populațiile cu acces la media, ca și operatorii media, trăiesc simultan mai multe epoci, amestecă (naiv, dar cu naturalalețe) sisteme de valori aparținând mai multor tipuri de colectivități, mai multor tipuri de categorii profesionale, mai multor grupuri de vârstă; și reflectă acest melanj în tot ceea ce întreprind. Amestecul inconștient e reflectat, mai ales, în reprezentările și opțiunile-decizii de consum cultural. Uneori una și aceeași persoană operează cu câmpuri de definiție diferite, în contexte de discurs mediatic diferit, și cu axe valoarice diferite, în funcție de motivațiile și de frecvența cu care se raportează la respectivul discurs. Credem că vorbim despre cultură, dar, în fapt, vorbim fiecare despre altceva. Ba chiar, în situații diferite, fiecare dintre noi se raportează, când e vorba de cultură, la alți indicatori de definiție, fără să băgăm de seamă că am intrat și perpetuăm o „disonanță cognitivă".

De exemplu: oameni de o dinamică excepțională și de o competență neândoielnică în domeniul lor, să zicem filozofi, fizicieni ori chiar sociologi, pot opera cu grile valorice de secol XIX în materie de teatru ori de istorie, cu grile de până la 1950 în materie de literatură ori arte plastice, etc. Asta, de cele mai multe ori, nu le pune – și pe bună dreptate, câtă vreme sunt recunoscuți de mediul cultural drept somități – nici un semn de întrebare în ceea ce privește competența lor în raport cu propriile evaluari artistice și judecăți de valoare. În comunicarea interpersonală, de fiecare zi, acest fenomen se acoperă, democratic, cu umbrela încăpătoare a „judecății de gust". Care e, neândoielnic, una personală, nu știu însă în ce măsură e și, propriu-zis, o judecată cu

pretenții de generalizare. N-ar fi nici un rău în toate astea, câtă vreme persoana percepută drept somitate într-un anume câmp s-ar considera pe sine însăși simplu consumator cultural, cititor, spectator, în alte câmpuri. Însă, de cele mai multe ori, aura de reprezentare publică a unui asemenea lider de opinie, cu competențe specifice excepționale, se răsfrânge, din pricina lipsei de rigoare a jurnalismului practicat la noi, și asupra „judecăților de gust", transformându-le, prin mediatizare, în opinie argumentat-avizată. În psihlogia cognitivă, s-a demonstrat că pornind „efectul de aură" – produs în noi de o persoană căreia îi admirăm o anume calitate, proiectând această admirație, fără nici un argument, asupra tuturor particularităților sale – se declanșează un întreg proces de estimări și judecăți eronate, denumit de specialiști „substituție de atribute"[10]. În jurnalism, substituția de atribute e, la rigoare, industrializată inconștient. Și aici, deja, avem o problemă de adecvare între funcțiile gândirii critice și cele ale jurnalismului cultural.

Mediile și cultura

De fapt, prin activitățile publicistice de fiecare zi, mediile au de produs, ca atare, cea mai (crunt de) dificilă selecție atunci când e să-și stabilească politici editoriale și strategii de audiență în câmpul „cultural". Pentru a stabili cu adevărat strategii, aici ar fi nevoie ca, mai întâi de toate, să se poată deschide și susține o dezbatere amplă asupra conceptelor de bază: cel de cultură în primul rând, cel de destinatar (public/publicuri) în al doilea rând și, în fine, cel de instituție/organizație media ca „serviciu public". A plasa discuția aceasta strict în câmpul aproximat al „esteticii", ori în cel al „canonului" artistic, de nivelul „culturii generale" (?), nu e neapărat nelegitim. Însă e, vădit, foarte parțial, producător de confuzie și – în cele din urmă – clubistic (noi, cei care „degustăm" canonul, eventual și anti-canonul, fiindcă suntem deschiși la minte, și asta ne dă, nu-i așa?, un statut social/simbolic privilegiat); deci mai degrabă irelevant.

[10] Daniel Kahneman, Frederick Shane. „Attribute Substitution in Intuitive Judgment", în Mie Augier, James G. March (editori), *Models of a man: essays in memory of Herbert A. Simon*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2004, pp. 411–432. Vezi și ediția românească a celebrei lucrări a lui Daniel Kahneman, *Gândire rapidă, gândire lentă*, traducere de Dan Crăciun, București, Publica, 2011.

Suntem, de obicei, cu toții, foarte dispuși să demonizăm televiziunile în primul rând, și cotidianele imediat după aceea, pentru dezinteresul lor cu privire la popularizarea faptelor de cultură și a produselor culturale, ori pentru modul haotic în care se prefac că-și compun strategii în acest sens; sau pentru alegerile pe care le fac la nivelul politicilor „de personal" (oameni care n-au decât un pospai de cultură și devin peste noapte responsabili de rubrici culturale). Însă, de fapt, simpla atacare declarativă a comercialismului amestecat cu ipocrizie și prost gust al mediilor nu duce nicăieri. Organizațiile media sunt dependente de o politică editorială a cărei componentă economică atârnă în balanță foarte greu, iar meditațiile asupra politicilor culturale (și, mai departe, consecințele unor asemenea eforturi meditative) nu pot ajunge să fie prioritare aproape niciodată. Decât în condițiile în care mediile, sau măcar o parte substanțială a lor, ar ajunge, în sfârșit, la acea maturitate de a îngloba chestiunea majoră, cea a funcției lor formative, într-un bun echilibru cu supraviețuirea economică; abia aici, printr-o corectă perspectivare asupra formativității (care cuprinde cultura politică, cultura civică, cultura instituțională, cultura artistică etc.) chestiunea strategiilor de discurs cultural ar putea și ea să intre cu legitimitate și folos în joc.

Or, așa cum stau lucrurile la noi, mediile se consideră pe ele însele o piață mobilă, flexibilă până la imponderabilitate, pe model strict neoliberal; și utilizează, conștient-inconștient, o viziune echivalentă privitoare la cultură. În această perspectivă, „piața media" românească se joacă doar pe palierul tacticilor imediate de supraviețuire ca piață, renunțând aproape sinucigaș la strategiile formative, care i-ar asigura supraviețuirea pe termen mediu și lung. Ca atare, raportul cerere-ofertă de pe prezumata/iluzoria „piață a culturii" e unul dezarmant, complet nesemnificativ pentru marketingul din „Piața presei" (libere): fiindcă nu aduce-n caserie mai nimic vizibil în termeni de câștig imediat, în schimb consumă resurse.

Or, conștientizarea și revenirea la funcțiile formative, pe care o schițez eu aici, e un proces de durată, chiar dacă nu împingem exasperarea noastră cotidiană cu privire la medii până la a considera o asemenea atitudine reflexivă a presei (proprietari, editori, soldați de rând, câți au mai rămas) un ideal de neatins. În schimb, lămurirea concep-

telor e de competența lumii academice și a acelor publicații cu specific cultural care pot media, în forme inteligibile, discursurile academice. De aici, cu adevărat, s-ar fi putut pleca, ori chiar se mai poate pleca încă. De exemplu:

Despre genul proxim și diferențele specifice ale jurnalismului cultural

Învățământul jurnalistic a fost privit, aproape pe trei pătrimi din primul deceniu de libertate, cu maximă suspiciune: în primul rând, a fost disprețuit agresiv de către noii moguli ai presei și de către vedetele improvizate, de cerneală sau de sticlă. Până prin anii 1997-1999, era la ordinea zilei ca, în orice conversație liberă pe care o ai cu un ziarist consacrat sau cu un editor „cu experiență", să primești strâmbături din nas și să ți se explice, fără nici o conștiență asupra enormului paradox, că jurnalismul nu e o meserie, e o vocație; că el nu se învață ci se „fură"; asta într-un suspect consens medieval, care egalizează abuziv (de cele mai multe ori pe baza experienței proprii a ziaristului, fost inginer, profesor de filozofie, ori medic fără examen de rezidențiat, ba chiar simplu bacalaureat) o meserie liberală cu pingelitul pantofilor.

Între timp, lucrurile s-au schimbat drastic; industriile media, după câțiva ani de stabilitate (în primul deceniu după 2000) în care cei mai bine pregătiți dintre studenții jurnaliști ajunseseră să-și exercite profesiunea în mai toate câmpurile (televiziune, radio, presă scrisă – cotidiană sau de alte soiuri), s-au prăbușit dintr-o suflare: au fost spulberate de propriile iluzii economice, de lipsa strategiilor în privința reacției la generalizarea mediul virtual și de volatilitatea proprietății, care a indus o volatilitate și mai drastică a managementului editorial. Galopant, orice pretenție de calitate a fost aruncată la gunoi, orice funcție de bază – în primul rând cea educațională, formatoare de publicuri – aruncată peste bord. O dată cu speranța calității, a fost aruncată peste bord și o întreagă generație de tineri jurnaliști selectați cândva cu efort (prin examene grele, în școli cu câte cincisprezece candidați pe loc) și în care se investise pe măsură. Aproape toți studenții mei de vârf din anii 1994–2004, după ce au avut scurte cariere spectaculoase, sunt, azi, plecați care încotro, în cel mai bun caz la doctorate sau, deja, cu posturi

universitare în America, Germania, Canada, țările scandinave, Japonia chiar; iar puținii care-au rămas în țară nu mai profesează în acest câmp. Adesea, nici măcar în câmpuri învecinate...

În schimb, noile condiții ale vieții universitare de azi favorizează situațiile în care studentul urmează două facultăți înrudite, ceea ce din start ar fi putut produce măcar posibilitatea de a selecta, „pe piața muncii" de care pare toată lumea observată, cu mai mare ușurință, jurnaliști specializați economic, jurnaliști specializați în drept (o *rara avis*), jurnaliști specializați în sociologie etc. În cazul nostru, ca să revenim la tema propusă, jurnaliști specializați măcar într-un câmp oarecare al discursurilor... culturii (literatură, filozofie, arte plastice, teatru, film, publicitate, design, multimedia etc.) Faptul că așa ceva nu se întâmplă, sau nu se *mai* întâmplă de aproape un deceniu încoace e, pe de-o parte, un simptom clar al împingerii aproape definitive a culturii în afara sferei de înțelegere și praxis a industriilor media dar, pe de altă parte, și o consecință nefastă a lipsei de interes a universităților față de implicarea directă în viața socială și, de ce nu, politică în sensul larg (ca factor de influență).

Și, iată, aici cercul începe să se închidă. Fiindcă, de fapt, se deschide un cerc mai mic în rază, dar și mai adânc, de întrebări. Câtă vreme nu avem nici măcar speranța unui acord consensual asupra teritoriului pe care-l acoperă „cultura" despre care voim să vorbim, cum anume putem defini operațional jurnalismul cultural? Cu ce legitimitate putem vorbi despre ce „intră pe fișa postului" de jurnalist cultural?

În principiu, cel puțin, dacă e să ne orientăm după felul în care arătau lucrurile în trecutul apropiat, jurnalistul cultural trebuia să poată exersa în mai toate genurile jurnalismului clasic, de la știre și recenzie la reportaj, interviu și cronică, pe o paletă largă de câmpuri specializate (artele spectacolului, plastice, literatură, muzică). El, sau echipa în care funcționa/funcționează, ar fi fost responsabili însă, în primul rând, față de sistemul de selecție al ofertei publicistice, în raport cu publicurile țintă, pe de-o parte, și cu importanța evenimentelor, produselor și artiștilor promoționați sau puși în lumină de secțiunea culturală a organizației media. Or, aici, nișa însăși a spațiului de definiție trage după sine obligativitatea exercițiului critic, fundamentat pe o anumită definiție asupra culturii în ansamblul ei, fie ea dependentă de spațiu

și timp, de orientarea ideologică, de palierele de publicuri cărora li se adresează instituția, ori – în cele mai fericite cazuri – de tipul însuși de abordare pro-activă a discursurilor jurnalistice. Toate, la un loc, configurează o politică editorială, toate împreună capătă, în fond, dimensiune axiologică, susțin și propagă anumite valori.

Publicistică și gândire critică

Disputa despre distanța dintre jurnalistul cultural și critica de artă e una măcar artificială. Jurnalistul cultural, vezi Doamne, ar avea de făcut numai o mediere a informațiilor ofertate de operatorii culturali, eventual într-un stil elegant și atrăgător, cel mult interviuri glumețe; pe când criticul de artă, oricare ar fi aceea, specializat în orientarea critică a propriei gândiri și în exprimarea ei în discursuri analitic-evaluatoare, ar păstra pentru el legitimitatea în a spune ce-i rău și ce-i bine cu privire la produsul artistic și la fenomenele specifice unui loc și unui timp. Din perspectiva expusă până acum, asemenea dihotomie cade alăturea cu drumul și e, în fond, deschisă de-a surda. Mie îmi pare foarte asemănătoare cu practica românească „culturală" a bătutului în bibliografii[11]. Sigur că n-am să prezint *Ființă și timp* în pagina culturală a unei reviste dedicate modei pentru doamne sau domni, iar dacă, eventual, o fac într-un cotidian, atunci invit un specialist care are condei jurnalistic. Dar merită să ne duelăm în furculițe pentru așa o evidență?

În fapt, și asta tânărul jurnalist învață încă din primul an (dacă vrea să învețe, desigur), simpla organizare a unei pagini sau a unui sumar de emisiune e un act de evaluare a importanței sociale a știrilor și relatărilor, a impactului asupra audienței, a interesului public etc.; ca atare e un act care angrenează un set întreg de operațiuni aparținând pe de-o parte *propriei gândiri critice*, pe de alta *politicilor editoriale*

[11] Dac-aș fi mai tânără m-aș asocia cu niște graficieni și animatori și-aș face un scenariu de desen animat despre bătutul în bibliografii. Ceva tip „*Courage, The Cowardly Dog*", în care sărmanului personaj salvator stăpânul îi dă la fiecare moment culminant cu cartea în cap, ca să-i demonstreze că actul său curajos nu se bazează pe regula patrimonializată. Imaginați-vă cum o ia bietul cățeluș, care tocmai i-a plasat stăpânului o parașută în spate ca să nu se zdrobească de sol, ba cu un Heidegger, ba cu-n Lyotard, ba cu-n Baudrillard, ba cu-n Rorty, ba cu Sfântul Augustin. Nu-i așa că-i cool?

specifice instituției de presă. Persoana care face (ceea ce se numește în jurnalismul de opinie) *cronica* sau *relatarea* unui eveniment trebuie să aibă competența de a înțelege evenimentul, de a-l relata coerent și de a-l evalua: fie el un accident stradal, sau un spectacol de operă.

Firește, cei doi, cel cu accidentul și cel cu opera, au – în ideal – o bază comună de competențe, cea de a combina jurnalistic relatarea cu evaluarea consecințelor, calităților etc. – ambele cu onestitate; și apoi, au diferențe specifice de competențe, cele care țin câmpul referențial asupra căruia se apleacă „prin fișa postului". Cronicarul de fapt divers e familiarizat cu strategiile de discurs ale faptului divers, ca și cu strategiile de selecție ale paginii de fapt divers. Cronicarul de operă e familiarizat cu strategiile de discurs ale spectacolului de operă, dar și cu cele de selecție ale politicii editoriale pe palierul cultural (acolo, desigur, unde acest palier s-a mai păstrat). Fac cei doi aceeași meserie? Cam în măsura în care fac aceeași meserie operatorul de credite și ofițerul de asigurări de la departamentul de asigurări al aceleiași bănci. Altfel spus, ei au pregătiri asemănătoare (dacă nu identice), dar specializări ulterioare precise și profunde.

Din păcate, după o scurtă navigare pe internet, constat că, fie și ca opțional în pachetul pentru licență, ori măcar ca opțional de nivel masteral, *Jurnalismul cultural* nu pare a mai face, obiectul vreunui curs în facultățile de jurnalism de după reforma Bologna. În schimb, facultățile de artă în care se studiază și comunicare (teatrologie, filmologie, istoria artelor) oferă asemenea pachete, oricât de diferit ar fi ele constituite. Poate că se speră că înmulțirea studenților care fac două facultăți e o soluție suficientă. Eu, sincer, nu cred că e totdeauna... eficientă. Cred, dimpotrivă, că această absență nu face decât să fixeze și mai tare confuzia de concept și balamucul de practici din presa de orice fel, legitimând inconștient disprețul reciproc al jurnaliștilor de cotidian sau de televiziune-radio față de „criticii specializați" și invers; dar legitimând, ca efect secundar, și vedetismul fără competențe, ori cu competențe descentrate (de tipul academicianului Bălăceanu invitat acum câțiva ani să se exprime, doct-ridicol, despre un spectacol după *Evangheliștii* Alinei Mungiu, pe care nu l-a văzut: în virtutea liberei opinii, dar cu sistemul de valorizare al începutului de secol XX. Exemplele de felul acesta ar putea curge cu miile).

Cum, de altfel, mi se pare dubioasă și contraproductivă și simpla aerisire jucăușă a discursurilor „de persoana întâi" din câmpul jurnalismului și/sau criticii „specializate" (de film, teatru, literatură etc.) care se răsfață în a relativiza argumentația analitică în beneficiul unui *trăirism de gust* – și de cafenea, și irelevant. Această modă, dincolo de dezghețarea imediată a discursului analitic, în fond una benefică, aduce adesea cu jargonul de *chat room* sau cu cel produs în navigatul pe rețeaua de socializare – nici nu țin locul unei adevărate reflecții-schimbări de perspectivă asupra culturii, nici nu eficientizează de fapt comunicarea culturală. Mută doar un public captiv dintr-o cușcă într-alta, ori construiesc cuști noi pentru publicurile captive de alte vârste. E deja evident, cel puțin pentru mine (intuitiv, în lipsa unor studii sociologice de adâncime și de durată) faptul că publicul captiv este unul care scade geometric, într-o perioadă maximă de câțiva ani: în cușcă nu intră nimeni după ce i-ai pus zăbrelele; fiindcă, de obicei, îi pui zăbrelele identificând strict unde-i grupul compact care se vrea captiv. Ulterior, printr-o naturală hemoragie, captivii se eliberează, unul câte unul.

În fine, cred că jurnalistul teatral se poate specializa, la rigoare, dacă dorește, după o vreme de practică a jurnalismului cultural în ansamblul său. Cum mai cred și că nimeni nu „se naște" critic – în niciun domeniu al culturii; ci devine, în urma unui exercițiu de oarecare durată, care nu e atestat nici neapărat de o diplomă sau alta, nici de vârstă, nici de poziția ierarhică în structura unei organizații media. Însă, desigur, un jurnalist cultural se poate limita la această condiție, dar un critic e, mai ales în câmpul teatral, aproape de neconceput fără o practică publicistică anterioară, constantă, care să-i asigure și dobândirea unei culturi vii a nișei sale profesionale, dar și expresivitate, spontaneitate și acuratețe în discurs.

Nici în situația jurnalistului cultural interesat de teatru, nici în cea a criticului deja format n-ar trebui, însă, să pierdem din vedere faptul că funcția lor primară, comună, este exercițiul gândirii critice în promovarea consmului cultural și nu promoționarea produselor unei arte sau alteia – în cazul nostru spectacole, artiști sau instituții. Între promovarea unui spectacol, artist, instituție de bună calitate și procesul de marketing cultural e aceeași prăpastie ca între relatarea jurnalistică a unui drive test și reclamele la o firmă producătoare de mașini. Ăsta

e un lucru foarte greu de înțeles, adesea, și pentru jurnaliștii și criticii teatrali, și pentru artiștii și instituțile de spectacol. Pare, adesea, înspăimântătoare ușurința – viscerală – cu care se propagă și se susține confuzia dintre aceste două laturi, complementare dar și total opuse ale discursurilor despre actul artistic. Jurnalistul nu vinde spectacole, nici nu face gratis reclamă care să-l ajute pe actor la casting ori pe regizor la contractele viitoare. Criticul de teatru cu atât mai puțin. Pentru aceste operațiuni există birouri, servicii și chiar firme specializate. Jurnalistul și criticul mediază discursuri dedicate destinatarilor produselor culturale, în cazul nostru spectatorii interesați de teatru. Jurnalistul poate difza, e chiar obligat prin fișa postului – știri primite de la instituțiile de spectacol, poate relata procesul de creație, dacă e atras de el, ori poate lua interviuri de prezentare prealabile premierei. Dar a-l transforma, ori a se lăsa transformat – conștient/inconștient – într-un PR mascat e, ca și în toate celelalte ramuri ale jurnalismului, o gravă, descalificantă abdicare de la etica profesională.

Firește, de aici mai departe apar bifurcațiile de specializare, de care jurnalistul cultural e mai puțin responsabil, dar n-ar trebui să fie și mai puțin interesat: criticul se poate îndrepta și spre istoria teatrală (la noi încă, din multe puncte de vedere, o Cenușereasă), și spre teorie, ori spre pedagogie, spre studiile de public sau spre comparatistică (o raritate în spațiul românesc, amândouă).

De fapt, însă, presa generalistă interesată de cultură, ca și presa culturală, clasică sau online, dacă vor să se ia în serios, au deci de împărțit unul și același lung proces de devenire. Care începe cu a interoga drastic conceptul însuși de cultură, în funcțiile sale reale; continuă cu a interogra consistența și structura publicurilor potențiale, pentru a adecva discursurile jurnalistice la aceste publicuri; și sfârșește... Mă rog, să sperăm că nu sfârșește încă...

3.
Despre valori, publicuri, criterii și argumente

Una dintre ideile centrale care pare a oferi, atât din partea publicurilor potențiale, cât și din partea artiștilor, temei și legitimitate actului critic – văzut în principal ca text jurnalistic de opinie, „cronică de întâmpinare" – e evaluarea. Textul cronicii (așa cum se învață-n orice școală, fie ea de jurnalism sau vocațională) ar trebui să spună, argumentat, dacă un spectacol e „bun" sau „prost", dacă merită sau nu ca spectatorul să meargă să-l vadă. Nu actul evaluării, în sine, e suspect în acest temei consensual: în fond, orice discurs de mediere se întemeiază, vrând nevrând, pe-o orientare anume a privirii, care-și conține și își mărturisește propriul sistem axiologic. Pe de altă parte, orice investiție de încredere a cititorului/spectatorului într-un discurs de opinie se fundamentează, la rândul ei, pe așteptarea unei evaluări. Lucrul care e foarte restrictiv – iar în zilele noastre cade chiar sub suspiciunea unui conservatorism primitiv – e polarizarea asta ori/ori, „bine/rău". În realitate, și cu atât mai mult în epoca comunicării globale și instantanee, discursul critic, inclusiv cel de întâmpinare, ar trebui înțeles și practicat mult mai nuanțat și mult mai stratificat în raport cu axa valorilor.

Mai întâi de toate, „bun" sau „rău" în raport cu ce? Cu suma criteriilor estetice ale unui moment, ale unui spațiu cultural, ale unui tip de public sau altul? Cu „o formă" canonică, tacit recunoscută dar, în contemporaneitatea imediată, imposibil de cartografiat în mod omogen? Cu propriile tale impresii de receptare, ori cu așteptările, fantasmatic prezumate, ale unui public mediu educat? E „bine" sau e „rău" dacă ți se contrazic așteptările? De-aici se deschid multe porți și ferestruici, unele vizibile, altele mai pitite, fiecare ducând în altă parte.

Paranteză: în evaluare, cel mai greu e să-i mulțumești pe artiști. Sau, după caz, cel mai ușor, dacă te hotărăști să scrii numai de bine. Dar atunci riscul e ca discursul tău critic să funcționeze, în fond, mai degrabă ca manipulare publicitară, iar investiția de încredere a cititorului-spectator (inclusiv a aceluia din lumea teatrală, dar care nu face parte din echipa de creație) să scadă progresiv, până la neant. Ca în orice altă profesiune, ca în orice alt palier al vieții sociale, între discursurile de marketing și cele critice e o opoziție netă, iar profesiunile au

fundamente etice complet diferite, chiar dacă pregătirile profesionale ale ofițerilor de PR și jurnaliștilor teatrali sunt echivalente, ori chiar identice. Așa cum jurnalistul care își face vacanța pe banii RMGC se descalifică profesional scriind în favoarea proiectului, tot astfel și cronicarul teatral – chiar dacă avantajele pe care le primește de la instituția favorizată sunt infinit mai modeste, ori doar „de stimă și gratitudine". Criticul de teatru „servește" (că tot se poartă acest verb ipocrit), prin exercițiul său profesional, nu instituțiile, nici artiștii, ci viața dinamică a teatrului, ca formă de comunicare și schimb cultural, într-un timp și într-o comunitate anume.

Grosso modo, artiștii nu pot fi mulțumiți și nici n-ar avea rost să fie. Artistul adevărat, în ideal, ar trebui să fie nemulțumit chiar și atunci, ori mai ales atunci, când e lăudat și premiat cu consecvență, câțiva ani la rând. Statistic vorbind (dar artiștii detestă, firește, controlul statistic) lauda constantă e, într-o lume normală (?!) simptomul cel mai limpede al stagnării. El trădează faptul că atât publicurile, cât și vocile criticii (care le reprezintă pe cele dintâi în discursul de mediere cu lumea teatrului) au intrat în rutina succesului garantat, funcționează linear, ca la moară. Spre deosebire de lumea produselor industriale, în lumea comunicării culturale un eșec zdravăn e semn de sănătate: el arată că ai încercat altceva decât e gata prevăzut în orizontul de așteptare al publicurilor și criticii, c-ai ieșit terapeutic din „fișa postului". În numele rațiunii, aș propune așa, vreo doi-trei ani de total și conștient dezinteres al criticilor față de ce cred artiștii despre cronicile lor (știu, e dificil!). Și reciproca (în realitate, mult mai greu de închipuit).

Să ne întoarcem, însă, la dihotomia primitivă „spectacol bun", „spectacol prost". În primul rând, evaluarea oricărui produs cultural ar trebui să țină seama de raporturile dintre intenția creatoare și adresabilitate. Altfel spus: cum fiecare gen de spectacol și fiecare structură estetică pe care și-o alege acesta sunt destinate unui anume eșantion al publicului, cred că evaluarea e, la rândul ei, nevoită să se întemeieze pe felul în care e împlinită, dusă până la capăt, această comunicare între spectacol și publicul specific: pe eficiența ei (în sensul pragmatic al cuvântului). Știu că „eficiență" sună neobișnuit, însă cred că e, la acest nivel, un lucru crucial: nu e vorba aici de lingușirea confortabilă a așteptărilor publicului captiv, ci e vorba despre procesul critic de identi-

ficare a ambilor parteneri (tip de public, tip de spectacol) și a felului în care cel de-al doilea „îl convinge" și „îl activează" pe cel dintâi.

Neatenția sau ignoranța noastră, a criticilor, în tratarea strategiilor de eficiență în raport cu publicurile se bazează, de cele mai multe ori, fie pe greșita tratare a spectatorilor drept o entitate colectivă unitară, omogenă (închizând acest construct imaginar în borcanul restrictiv al „elitelor"), fie pe o definiție foarte îngustă, academizantă aș zice, cu privire la funcțiile comunicării teatrale – reduse în bloc la funcția estetică. Un spectacol nu poate fi „bun" sau „rău" în sine, poziționarea sa pe scala valorică nu e o operație plană, ci una în volum. Dus în turneu dintr-un teatru într-altul, dintr-un oraș într-altul, dintr-o țară în alta, un spectacol se transformă nu doar prin adaptarea structurii sale vizibile la o nouă configurație spațială ci, în primul rând, pentru că spectatorii îl înscriu în propriul lor context de receptare – tematic, social, politic, estetic – ceea ce redimensionează, orice-ai face, eficiența cu care spectacolul își (poate) atinge țintele argumentative și de semnificație.

În fine, un spectacol e „bun" sau „prost" din punct de vedere estetic abia ulterior, și asta în funcție de tipul de estetică de la care se revendică. Lucru care face cu atât mai dificile și mai nuanțate comparațiile atunci când, să zicem, criticul e selecționer, sau când evaluează global oferta unui festival, pe cea repertorială a unei stagiuni, ori doar a unui teatru anume. Într-un peisaj atât de complex și de dinamic cum e cel al esteticilor teatrale (și, transversal, performative) de azi, nici un critic cu scaun la cap nu-și mai poate construi evaluările în raport cu o anume dominantă estetică, percepută și utilizată drept canonică. Asta și face, dacă nu ridicole, atunci măcar suspecte afirmațiile despre „ce e" și „ce nu e" teatru, cu majusculă.

Din punctul ăsta de vedere, critica de teatru (dar și ansamblul discursurilor critice despre artă) e/sunt, în mare măsură, meserii de risc. Mai întâi de toate, există riscul de a compara artificial, punând în aceeași grilă, mere cu șuruburi, în numele unei democratice diversități. Care se transformă, la rigoare, într-o salată orientală, anulând criteriile. În același timp, însă, cel mai frecvent e riscul de a diagnostica greșit un spectacol, ori chiar un întreg fenomen, pentru că n-ai (încă) instrumentele de diagnostic pregătite: nu ești familiarizat cu o anume estetică, n-ai suficientă disponibilitate față de o tendință sau alta, n-ai

descoperit (încă) cum se transferă anumite discursuri artistice din abstract în discurs critic etc.

Desigur, există, la un moment sau altul, o anume dominantă estetică, dar transformarea ei în mașinărie canonică e, la rigoare, un fel de dublu asasinat. Pe de-o parte, pentru că, dacă judecățile tale critice se întemeiază pe ea („ăsta e teatru, ăsta nu e teatru"), dominantei înseși i se face un deserviciu, invitată fiind astfel să se anchilozeze. (Lucru care, în fapt, se și întâmplă la noi, de peste două decenii). Pe de altă parte, toate celelalte experiențe estetice care ies, fie și parțial, din canon, au două posibilități: să se externalizeze într-o realitate estetică paralelă, de ghetou, nemediată critic, și să fie tratate de publicurile lor drept integral „bune", „valoroase", „importante", doar fiindcă sunt anti-canonice. Sau să se lase auto-colonizate treptat, cu cumințenie disperată, spre a se reintegra în zona canonică. (Ceea ce, cum vedem, e un fenomen în plină desfășurare/expansiune în teatrul românesc actual, unde marginalitatea asumată se lasă, parțial, aspirată, exact așa cum off-ul newyorkez din anii 60 s-a lăsat înghițit ba de Broadway, ba de Hollywood, ba de ambele).

În cele din urmă, riscul cel mai mare e riscul responsabilității. În cazul nostru specific, cred că nu e atât vorba de responsabilitatea față artiști (fiindcă eroarea e, de cele mai multe ori, corectabilă) ori față de breaslă (fiindcă aceasta refuză, ori amână la infinit, să se constituie ca atare). Ci de o responsabilitate oarecum mai complexă, din nou față de publicurile potențiale. Cum, de decenii, mai nimeni (exceptându-i pe artiștii independenți, și asta cu precădere în ultimii ani) nu și-a bătut capul cu politicile publice de lărgire și întinerire a publicurilor, criticul de teatru ar fi dator, în sfârșit!, să se implice după puterile sale în procesul de construcție și re-construcție a publicurilor. Iar această reconstrucție implică, pe de-o parte, discursuri flexibile, adaptate acelor paliere sociale și de vârstă cu disponibilitate față de experiența teatrală și, pe de altă parte, exercitarea unei permanente presiuni față de instituțiile de spectacol, în vederea elaborării strategiilor recuperatoare. Sigur, pentru asta, însă, criticul de teatru ar trebui să iasă din pasivitate, dar și din iluzoriul său confort.

Altminteri, aparența sălilor pline (care revine obsesiv în interviurile cu directorii de teatru – mai ales, dar nu numai, cei din Bucu-

rești) și cantonarea unei bune părți a criticilor într-o zonă de „judecată minimală" („spectacol bun" vs. „spectacol prost"), precum și, mai ales, ridicarea acesteia la nivel de sistem – în selecțiile de festivaluri și în competițiile cu premii, cum e, de exemplu, Gala Uniter – au consecințe majore, din ce în ce mai vizibile: pe de-o parte, asigură *auto-reproducerea publicurilor captive*, conservatoare, mimetic-snoabe, pe o scală mediană, mai degrabă comercială, în orașele mari. Pe de altă parte, generează hemoragia pronunțată a publicurilor din orașele mici, în care un spectacol pe săptămână epuizează, deja, suma tuturor spectatorilor urbei. Altfel spus, publicurile tinere din metropole se nasc deja bătrâne, folosind teatrul ca variantă duminicală „cultă" la shoppingul de mall, iar cele din orașele mici vor muri, pur și simplu, de bătrânețe. Cât despre orașele fără nici un teatru... vom continua cu toții să ne-mbătăm cu apă rece, pretinzând că asta... nu-i problema criticii de teatru, ci a altora, mereu a altora.

4.
Criticul și cultura (teatrală)?

„Trebuie" e cel mai antipatic verb, verbul necesității iminente. Verbul care se opune, ontologic, hazardului exterior și (măcar aparent) libertății interioare. Naște în noi, de cele mai multe ori, un soi de reacție instinctivă de refuz, la unii aproape alergică („uite, de-aia n-o să fac asta, fiindcă trebuie!") cu atât mai mult cu cât, înaintând în vârstă, spectrul lui se extinde asupra tuturor responsabilităților și rutinelor cotidiene. În publicistică, mai ales în cea dedicată discursurilor artistice și mai ales acum, în nesfârșita-dizolvanta extensie a presei tradiționale în mediile virtuale, „trebuie" e un verb amenințător și privit, nu fără motive, cu destulă suspiciune.

Criticul de teatru „trebuie" să aibă o solidă cultură de specialitate – iată un soi de consens, cu putere de lege subânțeleasă, pe care n-ar îndrăzni mai nimeni să-l/s-o contrazică. Nu mi-aș permite nici eu să contrazic fraza de mai sus, însă mi se pare de neocolit faptul că ea poate fi luată la întrebări, chiar dacă aparent... nu „trebuie", nu e neapărat și nici urgent. Așadar, ce fel de „specialitate" și, mai ales, ce înțelegem prin „cultură"? Aș lua-o de la mic la mare.

Păi... specialitatea e teatrul, deci cultura despre care e vorba aici ar fi cea teatrală, subsumată, la noi, conceptului de *teatrologie*: știința sau științele referitoare la teatru. Tradițional (o tradiție altminteri destul de tânără, câtă vreme direcția academică s-a născut în România abia după al doilea război mondial și nici azi o grămadă de oameni, inclusiv din cei „de cultură", n-au habar cu ce se ocupă) asta ar însemna o cultură acumulată sistematic în domeniul literaturii dramatice, al istoriei și esteticii teatrului, asezonată cu un pic de istorie a muzicii și artelor plastice, dreasă cu teoria dramei și analiza spectacologică; cărora li s-ar mai adăuga, ca garnituri de platou, pe lângă o fărâmă de teorie a comunicării ori semiotică, și studiul criticii teatrale ca atare, fie el făcut diacronic sau sincronic. Evident, n-ar strica și-un pic de sociologie, ori chiar filozofie, nu?

Dacă ne uităm bine la cele de mai sus (acoperind sintetic curricula mai tuturor facultăților din țară care ofertează direcția de studii numită *Teatrologie*, relativ asimilabilă curriculei oricăror *Studii de tea-*

tru din lume) totul pare în bună rânduială și, probabil, cu ceva nuanțe, chiar și este. Nuanțele adecvării țin, azi, mai ales de felul în care un tânăr își profilează, de la vârste destul de fragede, propriile intenții profesionale, spre jurnalismul cultural, spre scriitura de și pentru teatru, ori spre marketingul și managementul cultural. Spațiul de definiție, cândva dominant teoretic și istoric, s-a reorientat drastic către zone din ce în ce mai practice. Școlile de teatru n-au făcut, în ultimii douăzeci de ani, decât să se adapteze, fiecare după puteri, acestor tendințe pluridisciplinare (și pragmatice totodată).

Întrebarea e, atunci, de ce atât de puțini tineri absolvenți au optat, în ultimii douăzeci de ani, pentru critica de teatru propriu-zisă? Fiindcă, dacă privești cu atenție în jur, la numele criticilor afirmați în presa/media românească de după 1989, ba chiar și în spațiul (atât de văduvit) al cercetării teatrale istorice și teoretice, absolvenții teatrologiilor se numără pe degete. În schimb, găsim, în continuare, ca și în interbelic, filologi și jurnaliști convertiți la critica de teatru, ba chiar filozofi, avocați ori matematicieni; de la sine înțeles, aproape niciunul dintre cei de mai sus, inclusiv criticii veniți dinspre studii teatrale, nu trăiește din scris, ceea ce, deja, ne oferă o explicație primară. O ipoteză explicativă secundară (dar adesea invocată) ar fi, desigur, aceea că spațiile de manifestare publicistică sunt puține și, îndeobște, au titularii lor, iar tinerilor critici le e dificil să ia cu asalt puținele cetăți ferecate. E adevărat și nu e adevărat, câtă vreme există deja câteva (destule) reviste online și, pe de altă parte, nimeni nu te împiedică, în ziua de azi, să îți faci și tu un blog sau să te asociezi cu alții în construcția unei publicații de sine stătătoare, tot așa cum se asociază artiștii în echipe și companii independente. Sigur, asta dacă ai ceva de spus și dacă nu îți faci iluzii cu privire la câștigul imediat.

Să ne întoarcem, însă, la chestiunea culturii specializate pe care s-ar întemeia actul critic, hrănindu-l și legitimându-l. E, oare, bagajul de discipline și direcții de cunoaștere enumerat mai sus unul necesar și suficient? Necesar e, nu cred că e cineva să se îndoiască, fie că acest bagaj se obține pe calea studiilor profesionalizate, fie că el se dezvoltă simultan sau ulterior altor studii, pe cale de auto-educație și informare liberă. Suficient, însă, nu cred că e, fără riscul major de-a pica în... „suficență". Firește, mai întâi de toate, fiindcă o cultură de specialitate

– în orice profesiune exercitată cu dăruire – se ține trează, se contextualizează permanent, se adecvează lumii și epocii în care ți-e dat să te miști. Iar în spațiul culturii teatrale, în care sincretismul discursurilor a suferit, în ultima sută de ani, atât de multe și de frecvente recalibrări – atitudinale, idelogice, etice și estetice – teritoriul de definiție al culturii de specialitate e unul stelar, în permanentă expansiune, în permanentă redefinire. E, de aceea, cu atât mai ciudat și mai ineficient faptul că, la nivel curricular, istoriile dramaturgice și spectacologice standard, predate în universitățile noastre conform modelului linear-deductiv postiluminist, se opresc brusc undeva în jurul anilor 60-70, adică într-un canon estetic teatral vechi de jumătate de secol. Canonul e dincolo de „bun" sau „rău", metodologia și perspectivele sunt, zic eu, fățiș limitative.

Mai simplu spus, așa cum cultura de specialitate a medicului sau farmacistului nu se termina în momentul când s-a bătut în cui diploma (că altminteri uiți tot și nu mai ești bun de nimic, precum Cebutâkin al lui Cehov) tot astfel și cultura de specialitate – estetică, teoretică și chiar mediatică – a criticului de teatru e un continuum fără de care instrumentele analizei se tocesc, iar mașinăriile sintezei evaluatoare se gripează, producând diagnostice disfuncționale.

În ideal, cele dobândite pe cale educațională – fie ea una tradițională sau una alternativă – nu se constituie într-o „cultură teatrală" viabilă câtă vreme nu vezi teatru cu consecvență, teatru divers, teatru cu direcții și aspirații diferite, chiar contradictorii. Aș zice chiar că, pentru un critic de teatru, cultura de specialitate începe înainte de dobândirea instrumentarului livresc și se continuă extinzându-l necontenit pe acesta, prin experiența teatrală, de preferință nemijlocită, în flux neoprit. Firește, cu cât te poți mișca mai mult pe harta ofertei de spectacol, cu atât cultura ta profesională e mai de încredere. Însă, desigur, limitările obiective ale posibilităților de mișcare pot fi, în zilele noastre, compensate mult mai ușor ca altă dată prin informare, lecturi și/sau observare a producțiilor înregistrate video – oricât de frustrantă ar fi absența participației vii, care ține de esența însăși a teatrului.

Cu toatea astea, ceva pare că lipsește din ecuație, mai ales dacă încercăm să operăm cu „acordul fin" și ne întoarcem la distincțiile anterioare, cu privire la exercițiul critic și cel cronicăresc, cel dintâi cu-

prinzându-l, firește, pe cel de-al doilea. Ce produce diferența dintre N. Carandino și Camil Petrescu, să zicem, din punctul de vedere al sferei de definiție profesionale – dacă dăm de-o parte opera artistică a lui Camil și-o păstrăm doar pe cea de critic? Un ansamblu unitar de curiozități de cunoaștere și practici de sinteză teoretică pe care, în limbaj uzual, obișnuim să-l caracterizăm drept „viziune". Comparația dintre cele două personaje-tip ale interbelicului românesc funcționează, sunt convinsă, pe orice meridian. Cred că „viziunea" cu privire la fenomenele culturii, în ansamblu, e un fel de metaforă activă, care hrănește circulația dus-întors între cronica propriei tale vremi și temeiurile devenirii, într-o direcție sau alta, ale artei asupra căreia depui mărturie. Că să fie cu adevărat rodnică, cu efect, hrănind particularul cu general și invers, „viziunea" e la rândul ei hrănită de cultura dinafara spațiului strict al „specializării".

În rezumat, de la margine spre centru: Cum poți înțelege, de exemplu, în ziua de azi, dinamica fenomenului teatral fără o cuviincioasă (aș zice chiar solidă) cultură cinematografică? Ori fără măcar o cultură plastică de bază? Cum poți analiza dezvoltările scenice, convenționale sa alternative, ale vremii în care trăiești fără să te ții, pe cât poți, la curent (dincolo de „îmi place/nu-mi place") cu puzderiile de direcții în care evoluează muzica, înconjurându-ne de pretutindeni? La fel, literatura non-dramatică... Filozofia... Sociologia. Psihologia. Și lucrurile ar putea merge, fie și pe sărite, de aici mai departe (dacă e să dau măcar exemplul deja clasic al lui Brook, recitindu-l scenic pe neurologul Sacks; în realitatea de azi, însă, e posibilă aproape orice combinație între „culturile de specialitate", artistice și/sau științifice, de aici și presiunea adecvării discursurilor critice).

Cum actul teatral nu e – orice s-ar zice – niciodată numai „despre teatru" (decât în artele poetice teatrale și, la rigoare, nici măcar acolo), tot astfel și actul critic nu poate stagna doar în „descrierea" și evaluarea, aproape sincronă, a actului scenic. E posibil ca unora să le pară oțios ori retrograd, însă cred cu tărie că, pentru a înțelege și exprima viața teatrului vremii tale, e folositor și pentru tine ca profesionist, și pentru publicul căruia i te adresezi, să-ți cercetezi și să-ți pricepi cât mai atent lumea și vremea. Chiar dacă nu... „trebuie".

5.
Cronica – între documentar și construcția de publicuri

Cititorul uzual al publicisticii, pe suport clasic ori electronic, este, de cele mai multe ori, un „consumator” instantaneu, mânat fie de foamea de informație propriu-zisă, fie de dorința de a pune de acord impresiile și reflecțiile sale cu opiniile altora, mai mult sau mai puțin „avizate”. El se întoarce rareori la un articol mai vechi de-o zi-două; sau, în cazul în care nimerește accidental, online, conținuturi din altă lună, din alt an, e puțin dispus să le contextualizeze, mai degrabă le actualizează inconștient, dinspre perspectiva lui de azi către cea veche, a autorului.

Adesea publicistul însuși pune în paranteză, involuntar, din grabă sau din neatenție, dimensiunea materială și contextuală a propriului său discurs. Discursul însă, fără să fie neapărat un „monumentum aere perennius” cum pretindea Horațiu cu privire la opera sa, păstrează fixate, ca o gâză-n chihlimbar, informații, opinii, gusturi, atitudini particulare: nu numai ale autorului ci, în subsidiar, și ale „lumii de oameni” și vremii în care a scris. Uneori, revizitarea de către autor a textelor circumstanțiale de altă dată pare o călătorie nostalgic ghidușă – Radu Cosașu e, la noi, probabil cel mai bun exemplu pentru soiul ăsta de aventuri autoficționale. Amatorilor de lecturi străine de același fel le recomand amuzant-acida auto-deconstrucție a lui Serghei Dovlatov, din microromanul *Geamantanul*. Alteori, dimpotrivă, recitirea de către un jurnalist/cronicar a propriilor texte prăfuite e o experiență stupefiantă, gotic-romantică: autorul e în text, el însuși și totuși cineva jenant diferit, un „dublu” trădător într-un portret maimuțărit, de care-ar vrea neapărat să scape.

În teatru, atât cititorul materialelor publicistice de întâmpinare (care e spectatorul potențial, ori artistul care așteaptă o reacție evaluativă) cât și autorul cronicii ori eseului ar merita să fie mult mai preocupați, cred, de dubla orientare – de azi către mâine, dar și de ieri către azi – a textului publicistic. Am mai scris și anterior: cronica de teatru, cronica literară, cronica de film sunt, din punctul de vedere al dublei adresabilități, meserii de risc. Editorialele, comentariile, opiniile din zona

socială și politică sânt mult mai fluide în ceea ce privește soarta lor în timp, ele sunt revizitate rar de cititor, iar acesta e dispus să admită – măcar subconștient – că, așa cum el, cititorul, își schimbă în timp perspectivele și părerile, și jurnalistul și le va fi schimbat pe-ale sale. Pe când în publicistica dedicată artelor, lectura retrospectivă face textul vechi mult mai asemănător sensului tradițional al conceptului de „cronică", acela de înșiruire istorică a unor fapte, ca la Grigore Ureche. În consecință, la câțiva ani distanță, orice text de întâmpinare își sporește, într-o măsură greu cuantificabilă, greutatea funcției sale de informație și analiză, dezechilibrând raportul inițial dintre aceasta și funcția evaluativă. Altfel spus, în timp, dimensiunea materială, de mărturie fizică directă, fixată, cu privire la obiectul descris și analizat, ajunge să predomine în raport cu judecățile de valoare.

Nu vreau să spun că ele devin neimportante, ci doar că vremea face ca evaluările noastre diagnostice să pară, atunci când sunt contrazise de opera în ansamblu a unui artist sau a altuia, superflue. Ele vor trăda mai degrabă profilul confuz-difuz al autorului cronicii, gusturile sale, umorile sale, cel mult estetica de la care se revendică și, poate, stilistica sa particulară. În cazul în care diagnosticul e confirmat, însă, de opera deja patrimonializată, ceea ce va conta pentru cititor va fi, la rigoare, forța argumentativă, bazată tot pe informație și analiză, și nu neapărat intuiția inițială sau consecvența axiologică a criticului. Altfel spus, cronicarul de întâmpinare e (și) un istoric potențial; numai că, adesea, „sans le savoir".

Ca să nu supărăm pe nimeni de-acasă, ar merita revăzute, să zicem, opiniile evaluative ale câtorva dintre celebrii cronicari newyorkezi ai anilor 60, cu ocazia premierei americane a uneia dintre capodoperele lui Brook din seria experimentelor dedicate „teatrului cruzimii": *Marat-Sade* de Peter Weiss. De exemplu, după ce povestește cât de cât disciplinat ce-i cu piesa și ce se vede pe scenă, Walter Kerr, faimos columnist și atunci, și câteva decenii după aceea, declara ritos-sarcastic în *New York Herald Tribune* despre propria sa reacție așa-zis evaluativă:

> *... dincolo de aparentul haos 'niște semințe poate au pătruns în tine'.* [...] *O sămânță care a pătruns în mine e cea de răzmeri-*

ță împotriva substituirii structurii dramatice de către producția teatrală.[trad.n.][12]

Și mai pătimaș, și mai disprețuitor, John McClain de la *Journal-American* își încheie cronica demolatoare cu o diatribă „moralizatoare", trădând peste decenii o perspectivă politică căpățânos republicană. El spală pe jos și cu autorul dramatic și cu adaptatorul (regizorul e pentru el insignifiant), semn că experimentul lui Brook de a combina un text de extracție brechtiană cu o interpretare scenică din perspectiva „teatrului cruzimii" își atinsese, de fapt, ținta: zguduise zdravăn receptarea confortabilă, digestivă, a cronicarului:

> *Mă depășește faptul că atât autorul, Peter Weiss, dar și Dl. Merrick* [dramaturgul, autor al adaptării n.n.] *ar putea crede că un mare număr de oameni care trăiesc într-o lume neliniștită din pricina amenințării războiului, a grevelor și a tulburării sociale sunt interesați să-și petreacă o seară ca să observe un grup de nebuni complet jalnici, spasmodici și băloși, jucând o piesă-ntr-o piesă – care toacă mărunt ingredientele plicticoase ale Revoluției franceze.* [trad.n.][13]

Mi se pare cel puțin instructiv acest exercițiu de revizitare a cronicilor vechi, măcar ca gimnastică de întreținere, prevenind progresivele depuneri nedorite de vanitate care, și azi ca și ieri, însoțesc inconștient exercițiul nostru critic. Desigur, nici un critic, de oriunde-ar fi el, nu e scutit de primejdia diagnozelor care l-ar putea face de râs peste decenii. Această amenințare ar putea fi, însă, dacă nu integral preîntâmpinată, atunci măcar compensată anticipativ pe cel puțin două căi.

---

[12] *New York Theatre Critics Review*, Vol. 26, 1966, p. 241. [*Orig.* „...out of apparent chaos 'some seeds may have entered into you'. [...] A seed that has now entered into me is the seed of rebellion against the substitution of theatrical production for dramatic structure."].

[13] *Ibidem*, p. 242. [*Orig.* „It beats me that either the author, Peter Weiss, or Mr. Merrick should believe that a great many people living in a world unsettled by the threat of war and strikes and social unrest are interested in spending an evening observing a group of drooling, twitching and utterly pathetic lunatics performing a play-within-a-play which hashes up the dreary ingredients of the French Revolution."].

Una ar fi – vai, ce banalitate! – dată de o conștiincioasă documentare prealabilă scrierii textului de întâmpinare: e firesc, dacă îți construiești o opinie evaluativă, să nu te limitezi la stricta impresie pe care ți-a lăsat-o o avanpremieră sau o premieră de presă, așa cum ar face un spectator obișnuit. E de la sine înțeles că te vei familiariza cu autorul dramatic și opera lui, cu estetica de la care el se revendică, cu contextul de creație și, pe cât se poate, cu intențiile sale; tot astfel, dacă regizorul și echipa îți sunt necunoscute, e presant să afli – din alte materiale de presă, din cărți, cronici ale confraților sau din interviuri, ce pre-istorie s-a organizat deja în jurul eforturilor lor de creație. Și asta nu ca să-ți încarci analiza cu amănunte și păreri ale altora, nici ca să faci paradă de propriul enciclopedism, ci ca să-ți poți asuma o perspectivă cât mai adecvată din care să construiești discursul analitic, indiferent cât de personală ți-ar fi, în cele din urmă, judecata. În plus, desigur, ca să eviți să „redescoperi roata".

A doua cale de-a preveni/compensa riscul evaluărilor care se dovedesc, retrospectiv, greșite e una strict strategică. Cred, sincer, că, dacă un cronicar teatral își concentrează mai mult de jumătate din text pe contextualizarea spectacolului în ansamblul referențial al momentului și locului, pe descrierea și analiza de adâncime a felului în care arată și a semnificațiilor/reacțiilor născute de spectacol, toate aceste etape se constituie, în mod natural, în argumente în sprijinul evaluării propuse de el. Tehnic vorbind, chiar dacă evaluarea nu se va dovedi, în timp, una rezistentă, în schimb textul va putea depune, onest, mărturie despre întreg și despre amănunte, despre cum arăta și cum funcționa spectacolul respectiv.

Altfel spus, dacă tot știm că, în timp, funcțiile testimoniale ale unui text critic, mai ales de întâmpinare, ajung să prevaleze asupra funcțiilor evaluative, atunci mi se pare o decizie strategic înțeleaptă ca, de la bun început, să acordăm o pondere sporită zonei descriptiv-analitice, fără să ne privăm, desigur, de obligația/libertatea judecății de valoare, ci derivând-o din, subordonând-o, într-un fel sau altul, celei dintâi. O să folosesc tot un exemplu (orientat destul de ambiguu, altminteri) din zona receptării inițiale, la New York, a capodoperei lui Brook. În cadrul unui articol mai degrabă negativ și scandalizat, Wil-

fred Sheed de la *Commonwealth* observa, aproape oripilat, reacția imediată a publicului:

> *Publicul devine din ce în ce mai implicat în starea de confuzie. În seara în care-am fost eu, oamenii au început să-și aplaude ideile preferate, devenind șovăielnici abia când realizau că nebunii cu acte de pe scenă băteau din palme și mai tare.* [...] *Starea de incertitudine a atins un crescendo țipător la final, când nebunii* [...] *aplaudau solemn publicul: de Sade și Weiss șterseseră orice diferențe – maimuțele erau dincolo de grilaj, vizitatorii înăuntru.* [trad.n.][14]

Dincolo de eroarea, frecventă în critica de teatru anglosaxonă și, mai ales, americană din anii 60, de a confunda textul literar cu textul reprezentației – și, în consecință, intențiile de semnificare ale dramaturgului cu cele ale regiei – citatul de mai sus demonstrează, simultan, trei lucruri, azi, contradictorii. Primul și cel mai banal e că autorul cronicii nu se obosise să citească piesa, altminteri ar fi aflat că, la Weiss, ea se termină altfel decât la Brook. Păcatul capital al necitirii textului e unul cu state de vechime și poate fi întâlnit și acum, oriunde în lume (inclusiv la noi acasă). Al doilea e că, în pofida faptului că Sheed era, la momentul scriiturii, complet incapabil să sesizeze motivele discrepanței dintre propria lui evaluare și participația frenetic-uluită a publicului, el ne oferă totuși un pasaj suficient de precis și chiar de subtil, în care surprinde mecanismele ambigue, dar revelatorii, de transfer energetic și emoțional între scenă și sală. Textul funcționează, asfel, pentru noi, ca o hologramă care conține, involuntar, informația directă despre „eficiența" experimentului artaudian al lui Brook. În fine, al treilea lucru observabil e că, în pofida multelor materiale care apăruseră deja, atât în Marea Britanie (unde premiera avusese loc cu un an și mai bine înainte) cât și în America cu privire la stagiunea dedicată „teatrului cruzimii" (interviuri cu regizorul, cu interpreții centrali, relatări de la

[14] Apud Albert Hunt și Geoffrey Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 91. [*Orig.* „The audience gradually becomes implicated in this confusion. The night I was there people began to applaud their favourite ideas, only to waver when they realized that the avowed lunatics on the stage were clapping even louder [...]. The uncertainty reached a screaming crescendo at the end when the lunatics [...] solemnly applauded the audience: de Sade and Weiss have obliterated all distinctions — the monkeys are outside the bars, the visitors inside."].

diversele faze ale experimentelor LAMDA, declarații din presa scrisă și de televiziune, ca să nu mai vorbim de alte cronici consistente, pro și contra) criticul de la *Commonwealth* „se prezintă la serviciu" în civil, fără urmă de documentare; ori nepăsându-i nici cât negru sub unghie de întreaga muncă a echipei Laboratorului și de obiectivele ei declarate.

Există, însă, și observații sistemice care se desprind transversal, dacă punem cap la cap citatele de mai sus: adresabilitatea cu față de Ianus a cronicii teatrale are, fie că o vrea, fie că n-o vrea, un rol anume – mai mic sau mai mare, oricum unul propriu – în procesul de evoluție a publicurilor de teatru. În unele cazuri, cum e primul citat, din Walter Kerr, efectul „formativ" se dovedește unul pervers, câtă vreme se întoarce ca un bumerang, peste vreme, împotriva pretențiilor de rebeliune retrogradă – refuzând spectaculosul „haotic" în favoarea clasicei structuri dramatice – ale autorului său. În al doilea caz, presiunea judecăților tradiționalist-de dreapta ale lui John McClain – și mai ales, sugestia că spectacolul de teatru ar fi menit să „liniștească" publicul în vremuri de tulburare – se ciocnește, pe de-o parte, de puzderia de cronici apărute simultan, care leagă *Marat-Sade*, text și spectacol, de mișcările de protest împotriva războiului din Vietnam și de cele pentru drepturi civile. Fără să se fi stârnit, stricto sensu, o polemică, această polarizare politică cu privire la opera lui Brook ne apare, retrospectiv, ca un simptom valid al felului în care evoluau de fapt sensibilitatea și reflexivitatea publicurilor newyorkeze, fie ele de Broadway, de -off sau off-off. Fenomen de retopire magmatică surprins, de altfel, ca un soi de accident de traseu (Goffman ar fi zis că avem de-a face cu o imagine „interpretată cu cheie greșită"[15]) de către Wilfred Sheed.

E clar, cel puțin pentru mine, că despre efectele – formative sau deformante – ale criticii teatrale în raport cu publicurile, fie aceste efecte intenționate sau nu, ar merita să medităm mai serios.

[15] În original „miskeying", vezi Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Northwestern University Press, Boston, 1986, p. 45.

6.
Critica, polemicile și publicurile potențiale

Pe cât sunt cititorii de ziar, telespectatorii și spectatorii de amatori de scandal – nu numai cei din zilele noastre, însă acum masificarea media face fenomenul deosebit de vizibil – pe atât de puțin e de disponibilă critica artelor de la noi la dezbatere și, mai ales, la declanșarea și susținerea unei polemici. Desigur, au existat mereu polarizări, fie ele ideologice, estetice, generaționale, în anumite momente de criză socială virulența acestor polarizări crescând și ea proporțional. Însă rareori diferențele de poziționare, individuale sau de grup, au ajuns să angreneze discuții consistente, cu argumente valide și la obiect, nu tendențioase, deviante ori „ad hominem".

Sigur, așa cum adesea s-a subliniat și în interbelic, și în presa sau eseistica de după 1990, sfera publică românească nu a reușit, încă, să-și construiască o cultură a dezbaterii, pricină pentru care confruntările polemice au fost mai degrabă rare și, mai ales, prea puțin eficiente. Și asta în pofida faptului că temeliile modernității noastre literare (de unde, nu-i așa?, pleacă totul) sunt așezate de Maiorescu, un redutabil și cu metodă polemist – mai întâi în raport cu „direcția veche", câteva decenii mai târziu în raport cu primele semne de critică marxistă (reprezentate de – azi pe nedrept – marginalizatul Gherea, un analist și teoretician de mai mare finețe decât am crede).

Însă ce-ar putea însemna o polemică eficientă? Cred, sincer, că, spre deosebire de un dialog eficient care, în ideal, ar trebui să ducă ori la schimbarea convingerilor uneia dintre părți, ori la moderarea reciprocă a convingerilor ambelor părți participante, o polemică purtată în sfera publică are ca efect ordonarea ori schimbarea punctelor de vedere, a opiniilor ori chiar a convingerilor destinatarilor-public. Altfel spus, nu e de crezut că o polemică antrenată între persoane publice ori publiciști – fie ea de natură politică, socială, etică, estetică ș.a.m.d.- își propune și reușește moderarea sau schimbarea convingerilor unuia sau altuia dintre participanți – decât, cel mult, cu titlu de excepție. Eficiența polemicii e greu măsurabilă la nivel imediat (sigur, în sfera discursurilor politice ținta e, de obicei, reacția exprimabilă în voturi, dar în alte câmpuri lucrurile ar necesita instrumente mult mai subtile

de investigație). În schimb, coada de cometă a unei polemici susținute și serioase poate fi detectată, în timp, în schimbările instituționale, în cele de politici publice sau de administrație, în mutațiile de perspectivă – ba uneori chiar de mentalitate – ale publicurilor cu privire la o temă sau alta a agendei sociale. În cazul nostru, al criticilor care operează în spațiul artelor, o polemică consistentă ar trebui să ducă nu la polarizarea publicurilor (ceea ce, mai ales în momente de criză generațional-estetică se întâmplă, pentru un timp mai mult sau mai puțin limitat) ci, mai degrabă, la lărgirea orizonturilor de interpretare ale acestor publicuri, la creșterea disponibilităților de cunoaștere și validare a operelor, la permeabilizare și, în ultimă instanță, la multiplicarea practicilor și formulelor de consum cultural.

Să nu rămânem însă în teorie, ci să coborâm la firul ierbii, în istoria mai veche sau mai recentă a puținelor polemici din câmpul teatrului – de această dată a celui românesc. E cel puțin straniu de remarcat că, în probabil cea mai consistentă și sistematică dezbatere dedicată regiei, devenită o bătălie polemică de durată între „vechi" și „nou", desfășurată în paginile revistei *Contemporanul* între martie și septembrie 1956 și adâncită în paginile revistei *Teatrul* între aprilie și decembrie ale aceluiași an, sunt implicați foarte puțini critici. Singurii critici/teoreticieni care intervin în cele *nouă luni* de polemică sunt Simion Alterescu (critic și istoric teatral, dar și reprezentant oficial al nomenclaturii culturale a epocii), Tudor Vianu (precaut luând partea bătrânilor), George Călinescu (cu o „Cronică a optimistului" nițel oțărâtă, certându-i pe regizorii tineri din perspectiva literatului, firește), Camil Petrescu (poziționându-se cu emfază oarecum între cele două tabere, dar ca academician scriitor, mai degrabă decât din poziție de fost critic de teatru), Paul Cornea (critic literar, dar în fapt directorul Direcției de spectacole din Ministerul Culturii, la momenul respectiv) și Ștefan Aug. Doinaș (scurtă vreme redactor, scriind cronici și eseuri la revista *Teatrul*). Acesta din urmă, încă nedebutat în volum ca poet, participă cu un pamflet demolator împotriva altui pamflet acid, publicat în *Contemporanul* de Sică Alexandrescu.

Dacă ne uităm cu atenție la această listă, atunci ea devine simptomul unui fenomen straniu de mutenie: cu excepția lui Vianu (fost director al Naționalului) Camil și Alterescu, niciunul dintre purtătorii de opinie nu ar putea fi, azi cel puțin, considerat ca reprezentativ, propriu-zis,

pentru viața teatrală românească, fie ea interbelică sau postbelică. Ca atare, îndelungatele săptămâni de dezbatere, pe dublul front al revistei de largă respirație *Contemporanul*, dar și pe cel a revistei pentru profesioniști, *Teatrul*, produc o confruntare polemică între artiștii înșiși, predominant regizori, dar și actori, scenografi și – sporadic – dramaturgi, dar nu între critici. Pe de-o parte membrii *Cenaclului tinerilor regizori „V.I. Popa"* (Mihail Raicu, Sorana Coroamă-Stanca, Horea Popescu, George Rafael, Dan Nasta, Liviu Ciulei, Radu Stanca, Lucian Giurchescu, Miron Niculescu, scenografii Toni Gheorghiu și Mircea Marosin, susținuți de unii regizori sau artiști din generația mai veche, ca Gheorghe Leahu, George Dem. Loghin ori... chiar de Tudor Arghezi!); pe de alta regizorii, actorii și dramaturgii venind din interbelic, dar aflați acum în poziții relative de putere și prestigiu în instituțiile teatrale „ de stat" (Alexandru Șahighian, Sică Alexandrescu, Nicolae Massim, Marin Iorda, Ion Finteșteanu, Tudor Vianu, Aurel Baranga etc.)

Ceea ce mi se pare simptomatic, la momentul 1956, este faptul că această timiditate a criticii e, la rigoare, tranșată temporar printr-o opoziție accidentală, dinăuntrul sistemului... politic: Simion Alterescu (cenzor temut la secția de propagandă a PCR, ideolog, coordonatorul ulterior al tratatului de *Istoria Teatrului Românesc* al Academiei RSR) e mai mult decât politicos, chiar sprijinitor vehement în raport cu „garda veche"; pe când Paul Cornea, care închide dezbaterea din *Contemporanul* în septembrie și o concluzionează printr-un comentariu la *Rapoartele Consfătuirii oamenilor de teatru* din ianuarie 1957, dimpotrivă: el sprijină punctul de vedere al tinerilor atât cu privire la viața artistică și organizațională din teatre, cât și cu privire la învechirea metodelor didactice din Institutul de teatru. Pare, acum, peste decenii, că breasla criticii, atâta câtă era ea, s-a ferit ca dracul de tămâie să intervină, pândind de pe deal finalul bătăliei și așteptând ca generalii ideologici să cadă la pace[16].

---

[16] E, însă, adevărat că, la nivelul cronicilor de spectacol, mai ales revista *Teatrul* sprijină cu consecvență producțiile semnate de regizorii tineri, prin semnăturile câtorva cronicari, unii de drum lung, ca Mira Iosif, alții doar temporar interesați de fenomen și care ulterior au migrat către alte zone de praxis publicistic sau literar, ca Ecaterina Oproiu, Ioan Negoițescu, I.D. Sîrbu sau Ștefan Aug. Doinaș. Pentru alte amănunte cu privire la momentul teatral 1956-1957, vezi Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003.

Desigur, s-ar putea presupune că, în vremea aceea, la abia câțiva ani de la vârful virulent al proceselor de intenție proletcultiste dintre 1948-1950) vocea criticii era, măcar în teatru, una foarte strict controlată. Însă, în cazul unei dezbateri atât de animate și de singulare ca cea la care ne referim, explicația asta sună superficial și nu tocmai convingător. De ce s-ar fi temut criticii mai mult decât regizorii și scenografii de controlul cenzurii, în condițiile în care „s-a dat liber la polemică"? Aș înclina, mai degrabă, să rafinez interpretarea acestei tăceri, așezând-o pe alte temeiuri, văzute ca ipoteze de lucru. Pe de-o parte, cronicarii teatrali cu state de vechime, venind din interbelic (Comarnescu, Carandino, Franga, Timuș etc.) care-ar fi putut interveni măcar pentru a reprezenta „garda veche", erau ori la index, ori de-a dreptul în închisoare. Dintre cei câțiva recunoscuți ca „oficiali", Margareta Bărbuță, membru în colegiul de redacție al revistei *Teatrul*, preferă probabil să stea în rezervă, pentru a nu fi implicată cumva în antagonismul evident dintre superiorii săi ierarhici, Alterescu și Cornea. Valentin Silvestru, asistent la IATC și colaborator atât la revista *Film* cât și la nou înființata *Teatrul*, sau redactorii Mira Iosif ori Andrei Băleanu se feresc să intre în polemică simțindu-se, probabil, la început de drum, prea puțin pregătiți ca să țină piept unor „monștri sacri" cu mare influență în sistem, ca Sică Alexandrescu, Șahighian, Baranga ori Finteștieanu. Își păzesc, altfel spus, spatele, mai ales că revista e patronată onorific de Camil Petrescu, aflat oarecum între două luntri. Membrii grupusculului provenit din *Cercul literar de la Sibiu* (care își datorează angajările temporare la *Teatrul*, probabil, prezenței lui Dan Nasta în Colegiul de redacție, actorul-regizor-poet fiind și unul din animatorii centrali ai revoluționarului *Cenaclu al tinerilor regizori*) – Negoițescu, Sârbu, Doinaș – sunt abia ieșiți din deceniul de tăcere impusă și, desigur, au toate motivele să fie discreți. Colegii regizori, Radu Stanca și Sorana Coroamă-Stanca, sunt purtătorii lor de mesaj critic, teoretic și aplicat, ceilalți trei preferând să servească campania cu cronici (cu excepția curajosului, incredibilului pamflet anti-Sică semnat de Doinaș și strecurat către finalul numărului din decembrie 1956. O precauție deloc inutilă, câtă vreme toți cei trei, dar și Sorana, vor fi, după doar câteva luni, victime ale unor procese politice sau de drept comun fabricate, cu consecințe dramatice în viețile fiecăruia).

Întregul plonjeu în, cred eu, cea mai interesantă și mai complexă dezbatere polemică din istoria teatrului nostru, ne-ar putea răspunde, măcar parțial, la întrebările privitoare la eficiența de durată a polemicii, câtă vreme e cert că dezbaterea furtunoasă cu privire la regie va fi schimbat la față teatrul românesc, proces de continuitate în spectacologie, necontaminat nici de zguduirile politice dintre 1958 și 1960, nici de pulsunile maoiste ale lui Ceaușescu de după 1971. Dar ar putea lumina, dacă suntem atenți și la texte, și la context, și dimensiunea generică de *strategie* (de perspectivă) a oricărei polemici eficiente, în raport cu discursurile critice ulterioare și cu dezvoltarea publicurilor potențiale.

Prima observație care merită făcută vine *dinspre context spre tema dezbaterii*: privit retrospectiv, momentul de scurtă „primăvară" politică ce a urmat raportului secret, aparent destalinizant, al lui Hrusciov, din februarie 1956, e folosit cu mare abilitate și cu o neobișnuită viteză de noua generație de regizori, actori și scenografi. Desigur, așa cum am mai spus și în altă parte[17], nu e nimic de idealizat aici, fiindcă fără certitudinea, de sus, că nu vor urma represalii, dezbaterea nu ar fi căpătat, imediat după deschidere, această puternică încărcătură polemică. Altfel spus, utilizarea contextului în beneficiul temei nu e un eroism, câtă vreme nimeni nu-i cenzurat, însă capacitatea de coagulare rămâne una exemplară. De altfel, fenomene de același fel (discuții, dezbateri, rapoarte, polemici de presă etc.) se petrec în tot „lagărul socialist" în anii respectivi, ba chiar și la noi au loc tentative similare de ieșire din chingile propagandiste, și în spațiul literaturii, și în cel al muzicii, și în tânăra industrie cinematografică, dar fără declanșarea unor dezbateri reale, deci fără consecințe palpabile. Or, ceea ce dă valoare, vizibilitate și efect polemicii din teatru este *specularea momentului favorabil* și excelenta organizare – critică, teoretică, dar și prin spectacole „exemplificatoare" – a generației tinere de regizori.

A doua observație cu rang de potențială generalizare este aceea că eficiența dezbaterii e produsă de complexitatea ei, *centrată însă pe fenomenul teatral în asamblul său*. E important de spus că nu avem de-a face cu o confruntare strict estetică, nici pe departe, chiar dacă

---

[17] Miruna Runcan, „1957 – Schimbarea la față", în *Observator cultural*, nr. 350 și 351, decembrie 2006.

dimensiunea estetică e bine reprezentată, mai ales prin intervențiile lui Radu Stanca (din *Contemporanul* și *Teatrul*) și Liviu Ciulei (în *Teatrul*, aici în postura sa de scenograf). Discuția despre regie atinge chiar structurile instituționale ale teatrelor din țară, de la naționale la cele nou înființate, deprofesionalizarea actorilor, mai ales în provincie, autoritatea directorilor și nepăsarea feudală a „marilor maeștri", lipsa de viziune repertorială, educația universitară vetustă ba chiar, printre rânduri, dictatul politic cu privire la posturile de răspundere, ofertate unor incompetenți activiști de partid. Altfel spus, provocările publicistice ale participanților la cenaclu (sintetizate ulterior în *Raportul* paralel cu cel oficial, prezentat de Dan Nasta la *Consfătuirea* din ianuarie 1957, o situație unică în istoria culturii din perioada comunistă) scanează fenomenul teatral din toate direcțiile, pentru a ajunge către miezul problemei, care e dat de importanța actului regizoral, văzut ca artă integratoare, de sine stătătoare.

În fine, a treia caracteristică care ar putea avea caracter de generalizare e *privirea constantă către viitor* a tinerilor participanți care, în marea lor majoritate, folosesc prilejul nu doar pentru a produce o critică (pe cât de virulentă, pe atât de la obiect) a stării de fapt, ci și pentru a jalona traseul viitoarelor dezvoltări, instituționale și estetice. Mai ales în eseurile din revista *Teatrul*, cărora, din septembrie, li se asociază și cronicile la spectacolele lor novatoare, Radu Stanca, Ciulei, Sorana Coroamă, Toni Gheorghiu, Mircea Marosin, Dan Nasta fac muncă de pionierat și de educație artistică – adresată atât profesioniștilor teatrului, actori, scenografi sau critici, cât și publicurilor potențiale. Acest efort va fi urmat, în anii care vin, de alte promoții de regizori (Radu Penciulescu, David Esrig, Crin Teodorescu, Lucian Pintilie) și va angrena pe nesimțite și schimbări de discurs și poziționare estetică la nivelul criticii înseși.

***

În vremuri mult mai apropiate de noi, e de remarcat că, cel puțin la nivelul publicisticii teatrale, polemicile sunt primejdios de rare și mai niciodată nu țin seama de caracteristicile pe care mi-am permis să le extrag din marea dezbatere despre rolul regiei de teatru din

1956, cele reunite printr-o paradigmă a eficienței: *relația dintre context și tema* supusă dezbaterii, *centrarea discuției pe fenomenul privit în ansamblul lui* și *orientarea discursurilor către un orizont*, către o perspectivă ulterioară în raport cu momentul inițial. În puținele situații în care se confruntă opinii diferite despre unul și același obiect tematic, argumentația nu e, de obicei, una dialogală [A vs. B și B vs. A etc.] ci ori e aluzivă și adjectivală („niște criticițe" care-au zis una-alta, ca să citez dintr-un articol relativ recent al lui Mircea Morariu) ori chiar se dezvoltă pe muchia injuriei ad hominem, fie că e vorba de un spectacol sau altul, fie că e vorba de opinia contrară a unui critic sau a altuia. Polemica nici măcar nu apucă să se agrege, fiindcă, la nivelul discursului, tema sa devine secundară în raport cu măiestria autorului de a ridiculiza ceva sau – cel mai adesea – pe cineva. Desigur, dincolo de iritarea acumulată și de coagularea anarhică a nervozităților personale de jur împrejurul unei opinii sau a celeilalte, eficiența de sistem și în raport cu publicurile posibile a acestor dueluri imaginare, în oglindă, e nulă și, reproducând în mic așa-zisele dezbateri din sfera politicului românesc, tot ce se obține e un mereu mai înveninat dialog al surzilor.

Să ne reamintim, însă, unele dintre cele mai mediatizate momente așa-zis polemice ale ultimului deceniu, pe care le propun comparației fiindcă ele sunt, fiecare în sine, exemplificatoare în felul lor aparte. Ceea ce vor avea în comun este faptul că nu sunt ocazionate de un anume fenomen (din multele posibile, legate de, să zicem, politici culturale, administrație teatrală ori direcții estetice de tot felul) ci de spectacole punctuale, în cazurile date difuzate și analizate nu la premierele lor locale, ci în Festivalul Național. Exemplele mai împărtășesc, în feluri diferite, și un soi de (firesc și premeditat) disconfort al receptării, în primul caz din pricina esteticii regizorale în tratarea unui text clasic/canonic, în al doilea caz din pricina șocului creat de reprezentarea în premieră a textului însuși.

Invitarea la FNT, în 2003, a unui spectacol al lui Radu Afrim de la Sfântu Gheorghe, adaptare liberă după *Trei surori* de Cehov, n-a produs, inițial, rumoare în rândul criticilor. Spectacolul beneficiase deja de câteva cronici pozitive, unele chiar entuziaste, fusese deja premiat la Festivalul Atelier. La ieșirea din sala Odeonului, unde fusese programat, părerile erau împărțite, dar nu neapărat vehemente (pot con-

firma, fiindcă mi-am dorit să-l revăd și am stat, la final, minute bune pe scările teatrului, trăgând cu urechea la reacții). La câteva zile, însă, nici mai mult, nici mai puțin decât în *The Guardian* (10 nov. 2003), apare un articol supărat rău – titlul, „Send off the clowns", o confirmă cu prisosință – semnat de însăși eminența criticii de teatru britanice, Michael Billington. Tema cronicii o constituia adaptarea prea liberă a clasicilor pe scenele românești și era prilejuită de participarea celebrului cronicar la FNT (cu care ocazie a și fost jefuit de portofel, în fața teatrului Nottara, de un grup de copii ai străzii, lucru pe care nu uită să-l precizeze în text).

Billington își alege ca țintă a atacului său trei spectacole: *Gândacii*, un muzical după Witkiewicz montat de Tompa Gabor, *Romeo și Julieta* de Shakespeare în viziunea lui Bocsàrdi Làszlò și *Trei Surori*. Dacă primele două scapă oarecum mai ușor, cel din urmă spectacol canalizează o întreagă colecție de diatribe. În numele respectului față de primatul textului dramatic (o temă de multă vreme desuetă atât în România, cât și în patria cronicarului, chiar dacă în spațiul anglosaxon modelul teatral dominant continuă să fie unul textocentrist) autorul demolează montarea afrimiană, acuzată de vulgaritate, vodevilism grotesc vecin cu desenele animate, și o excesivă aplecare spre erotism. Apoteotic, evaluarea spectacolului se încheie cu compătimirea tânărului public bucureștean, silit să primească asemenea „șmecherii de exhibiționism regizoral în locul capodoperei simfonice a lui Cehov"[18].

Firește, mirosind sământa de scandal, aproape instantaneu agențiile de știri și multe dintre cotidianele românești, inclusiv dintre acelea fără nici un interes față de informațiile culturale, preiau ori știrea, ori întregi fragmente din cronica lui Billington. Efectul de duș rece pe care-l are mediatizarea (*bad publicity is still publicity*, cum bine se știe) – într-un context critic românesc (încă) mai degrabă complezent și autosuficient – apare cu oarecare întârziere. Încă în exercițiul constant al profesiunii de critic, ulterior abandonată în bună măsură pentru cea de traducător, Victor Scoradeț intervine în nr. 42 al seriei noi din suplimentul *Literatură, Artă & Idei* al *Cotidianului* cu un articol[19] competent și elegant, în care opune conservatorismului lui Billington

[18] *Orig.* „I felt sorry for a young Bucharest audience being offered a piece of smartyboots directorial showmanship in place of Chekhov's symphonic masterpiece".

[19] Victor Scoradeț, „Cronica unei cronici", în *LA&I*, 21 noiembrie 2004.

exemple pertinente, unele chiar celebre, de libertate interpretativă în creația regizorală, provenind chiar din spațiul britanic. Argumentele sale se fundamentează pe însăși evoluția artei regizorale a ultimei jumătăți de veac, în raport cu evoluția orizonturilor de așteptare ale publicurilor. Și sunt, la rigoare, pe cât de documentate, pe atât de simple, aproape de natura evidenței.

Șocat probabil de stilistica virulentă, grotesc-satirică, a spectacolului afrimian, redactorul șef al publicației, criticul literar Dan C. Mihăilescu intervine o săptămână mai târziu cu un articol în care sare în apărarea cronicarului britanic, certând libertățile persiflante și provocatoare ale regizorului și poziționându-se de cealaltă parte a baricadei în raport cu criticul de teatru găzduit de propria sa publicație, pe care îl admonestează pentru preferințele sale așa-zis „postmoderne":

> *Pentru Victor Scoradeț, teatrul înseamnă provocare, cruzime socială, ecorșeu al prezentului tumoral, zdruncinare a establishment-ului, ce mai, terapie de șoc, reforma prin incinerare. Pentru mine, teatrul a rămas ceremonial, seninătate ritualică, frumusețe morală, deopotrivă emoție și schimb de idei.*[20]

Sunt, deja, de remarcat două „devieri referențiale" în raport cu tema de la care se plecase, și anume libertatea de interpretare a textului clasic prin viziunea regizorală, incriminată de Billington. Pe de-o parte, dacă argumentele lui Scoradeț rămân la obiect (ceea ce la Billington era văzut ca „vulgarizare" și „vodevilesc", la Scoradeț este explicat ca propunere a unui nou orizont stilistic și de semnificație), replica lui Dan C. Mihăilescu iese, voit sau nu, din temă și capătă o dublă direcție: cea de revendicare a unei apartenențe spectatoriale la un „comandament estetic" presupus imuabil („*Pentru mine, teatrul a rămas*" înseamnă, la rigoare, o judecată normativă: „teatrul e asta, deci nu e astălaltă"); și, insidios dar vizibil, o direcție subterană de natură politică: împingerea de cealaltă parte a baricadei a oricărui „ecorșeu al prezentului tumoral" și, mai ales, refuzul funcției teatrale ce-ar putea duce la „zdruncinarea establishment-ului" trădează o poziționare politică conservator-bătrânească, „iorghistă" aș îndrăzni să zic: treaba

[20] Dan C. Mihăilescu, „Reforma prin incinerare", în *LA&I*, nr. 43, 28 noiembrie 2003.

teatrului este, deci, să educe de la înălțime, întru frumos, păstrându-și cu ghearele și cu dinții funcția majoră, de orizont artificial, de refugiu iluminat, fără să se murdărească pe picioare în relație cu realul și fără să deranjeze ordinea socială prestabilită.

Privit retrospectiv, acest fel de argumentație pare cu atât mai bizar cu cât, ulterior, spectacolele afrimiene și-au croit un vad care n-are nimic de-a face cu zdruncinatul establishmentului, strategiile sale de expresie țintind în cu totul altă parte. Însă tentativa polemică, din 2003, a criticului literar are o dezvoltare și mai interesantă. Într-un editorial ulterior, Horia Roman Patapievici (altminteri un spectator de teatru mai degrabă accidental, neinteresat) simte nevoia să intervină în discuție nu atât pentru a-l apăra pe criticul britanic de atacul celui român, cât pentru a adânci și mai tare dimensiunea deviantă, filozofico-politică, alăturea cu tema, pe care-a luat-o dezbaterea:

> *...divergența profundă dintre protagoniști provine din poziția lor față de un anumit mod de a argumenta judecățile de orice tip. Victor Scoradeț acceptă argumentul de progres, mobilizând o retorică a centralismului democratic, Dan C. Mihăilescu îl respinge, cu o retorică a dreptului la pluralism. În ce mă privește, eu cred că argumentul de progres (de tipul: valorile mele sunt superioare, deoarece sunt mai recente decât ale tale) t**rebuie complet eliminat din dezbaterea publică**.* [Sublinierea mea, MR]. *Ca și argumentul populist (de tipul: în valorile mele crede mai multă lume, în ale tale doar o minoritate – deci te înșeli; cu varianta, având mare trecere la noi în ultima vreme, în special în paginile de cultură ale Evenimentului zilei: în valorile pe care le susțin eu cred oamenii simpli, care sunt buni, în valorile tale cred numai intelectualii, care sunt elitiști – deci eu am dreptate, iar tu te înșeli), argumentul de progres este irațional și profund nociv.*[21]

Primul lucru care se poate observa din lectură e că nu există aproape nici o justificare a acestui comentariu aneantizant în raport cu teatrul, cronica dramatică, arta și estetica regizorală sau spectacolul/spectacolele despre care e vorba. Al doilea e că, în raport cu analiza

[21] Horia Roman Patapievici, „Editorial", în *LA&I*, nr. 44, 8 decembrie 2003.

lui Scoradeţ, discursul autorului e, ameţitor, unul răuvoitor şi pervers politizant („*mobilizând o retorică a centralismului democratic*" vs. „*o retorică a dreptului la pluralism*", când, la lectura cea mai simplă a celor două articole anterioare, lucrurile stau în bună măsură pe dos). Al treilea lucru remarcabil este că, voit sau nu, filozoful produce o total nefilozofică sinonimie între *evoluție* (despre care se vorbea în cel dintâi articol din *LA&I*) şi *progres*, operând prin extensie „contra progresului" atât în câmpul vieţii artei, cât şi, mai ales, în acela al sistemelor de argumentare. Tema e una prin definiție politică, care l-ar fi putut interesa (şi îl şi interesa la acel moment) doar pe el însuşi, nu şi pe potențialii cititori ai unei polemici teatrale. Dacă poţi să te opui, angajat politic sau pur şi simplu nostalgic, „progresului", e mai degrabă *irațional* să te imaginezi opunându-te în vreun fel evoluţiei! De aici şi forţata sinonimie operată de editorialist. În fine...

Uluiala (mai mult decât justificată) provocată de acest text e parțial compensată de o nouă (şi ultimă) intervenţie a lui Victor Scoradeţ, din acelaşi număr, aşezată însă pe ultima pagină[22]. Calm şi politicos, autorul se întoarce la chestiune – neavând cum să contracareze „centralismul democratic" din editorialul aceleiaşi ediţii. Textul său se concentrează în a-i răspunde lui Dan C. Mihăilescu, demontând greşita utilizare a termenului de „postmodern" în teatru şi exemplificând opţiunea sa faţă de toate tipurile de estetică teatrală, sub semnul lucrului bine făcut, cu propria contribuţie analitică din ultimii ani, găzduită de rubrica la care era titular în LA&I. Tentativa eşuată a unei polemici – despre limitele libertăţii de interpretare regizorală a clasicilor, în raport cu orizonturile de aşteptare ale unui public nou – se stinge elegant, într-o zonă confortabilă, fără ca publicul teatral cititor să fi obţinut altceva decât ştia deja cam de pe vremea lui Aristotel: „Ei şi? Unde e contradicţia? Pentru mine, teatrul înseamnă şi una, şi alta. Şi cred că, pentru ca armonia, ceremonialul etc. să fie vii, e nevoie de provocare, cruzime socială ş.a.m.d. Sau nu?"

Sunt de luat în seamă la această dezbatere ratată măcar câteva elemente care spun ceva nu numai despre autorii intervenţiilor, ci şi despre mecanismele de destabilizare a unei dezbateri în genere. Mai întâi, merită observat că polemica se declanşează în urma presiunii

---

[22] Victor Scoradeţ, „O polemică!", în *LA&I*, nr. 44, 8 decembrie 2003.

exercitate de media generalistă, de consum, excitată de posibilitatea de a exploata ciudățenia că niște regizori români sunt criticați acid de o somitate britanică. Altfel spus, polemica vine... de-afară. Dacă privim lucrurile în contextul lor specific, cel din 2003, articolul lui Victor Scoradeț apare după mai bine de două săptămâni în care critica teatrală autohtonă nu reacționase mai deloc la textul „de autoritate", cu pretenții normative, al britanicului. Din această perspectivă, polemica internă, din LA&I, își poate dezvălui mai limpede neprevăzutele ei implicații politice: cine suntem noi să-l contrazicem pe normatorul occidental, aureolat cu un asemenea prestigiu? Ar trebui să fim recunoscători că ne-a tras de urechi, deschizându-ne ochii.

În al doilea rând, e de remarcat că, la rigoare, nu doar tema propusă la origini, ci însuși spectacolul lui Afrim sunt complet înecate, devenind nu obiect, ci pretext pentru două texte ulterioare: ambele, texte de apartenență, de status. Unul referitor la ce e, sau ce-ar trebui să fie teatrul (din nou, în linie normativă, chiar dacă judecata e înmuiată, nuanțată la nivelul unei opțiuni „de gust"; opțiunea personală, în cazul unei personalități critice atât de vizibile ca Dan C. Mihăilescu, e, orice-am zice, ȘI una categorială). Cel de-al doilea, referitor la filozofia politică și dialectica argumentativă, nu mai are legătură nici măcar cu Billington decât prin (cu siguranță nedorita/neimaginata de britanic) asociere. Semnificația sa se rezumă strict la reafirmarea propriei poziții politice și gândiri evaluative, o poziție care-și propune să demanteleze „viclenia rațiunii" întemeiate pe progres. Pe scurt, în ambele texte mediane tema articolelor e... „Eu" (cred, sunt, afirm).

Atacul acestor două trepte de bombardament argumentativ, prin deviere, îl obligă pe autorul primei intervenții, criticul de teatru, să lase și el la periferie chestiunea de la care s-a plecat, refugiindu-se strategic în justificarea propriei sale munci de durată și, cel mai trist, a bunei sale credințe, pe care nu i-o pusese până atunci nimeni la îndoială.

Ce s-ar mai putea concluziona, referitor la eficiență, din perspectiva unei asemenea polemici? Mai nimic. Nu cred că Billington l-a făcut celebru pe Afrim, ci perseverența sa într-o stilistică poetică personală, care și-a creat foarte repede acel „public tânăr" pe care-l jelea condescendent criticul britanic (de la un ziar de stânga, în paranteză fie zis). Acest public s-a format natural, indiferent cu privire la distincția

dintre *evoluție* și *progres*, ba chiar și față de cea artificială, dintre *teatrul ceremonial*, de frumusețe morală și cel care *zguduie establishmentul*. Văzută din perspectiva celor doisprezece ani care-au trecut, opera deja constituită a regizorului trece liniștit, cursiv, ba chiar cu voluptate (că ne place nouă sau nu) peste falsele contradicții. Trecea chiar și-atunci când *Trei surori* încă nu deveniseră o legendă.

***

Cel de-al doilea exemplu (relativ) celebru de polemică din ultimul deceniu se petrece, din nou, în urma prezentării în Festivalul Național de Teatru a unei premiere anterioare, venite din țară. E vorba despre *Purificare* de Sarah Kane, în traducerea Savianei Stănescu și a lui Andrei Șerban și în regia acestuia din urmă. Coordonatele contextuale ale momentului au, însă, foarte mare importanță de această dată.

Mai întâi de toate, trebuie precizat că, până la avanpremierele cu public, șase la număr, din iunie 2006, din opera autoarei britanice nu se jucase în România decât, în mai multe interpretări, *Psihoza: 4.48*, o monodramă întrucâtva autoficțională, prevestindu-i sinuciderea: un text deosebit de atrăgător pentru actrițe, fiindcă e, în același timp, crud, endoscopic și contorsionat, extrem de ofertant de explorat (dar și de primejdios, dacă reprezentația pică-n melodramă). Altminteri, piesele de rezistență ale dramaturgiei foarte complexe semnate de Sarah Kane nu pătrunseseră încă pe scena românească. Or, ele sunt niște construcții amplu stratificate, cu subiecte șocante și scene extrem-provocatoare, amestecând realitatea politică, verosimilul situațional și plonjeurile onirice (mai degrabă coșmarești), într-un discurs verbal cu multe accente poematice, îmbibat de aluzii culturale și literare dintre cele mai sofisticate (lucru foarte greu de transpus în traduceri și aproape imposibil de sesizat de publicurile din alte culturi).

Absorbția în receptare a operei autoarei n-a fost, la ea acasă, una deloc ușoară, premierele, începând cu *Blasted* (1995) fiind atacate cu duritate de criticii momentului (din care se remarcă îndeosebi Jack Tinker de la *Daily Mail* – al cărui nume va fi folosit ulterior de Kane în *Purificare* pentru personajul unui doctor sadic – dar și mai vechea noastră cunoștință, Michael Billington). Cronicarii au considerat, la

origini, textele ca fiind dezgustătoare, aberante, neverosimile și de o cruzime vulgară, inacceptabilă. Nici publicurile inițiale nu s-au simțit mai bine. E meritul unor scriitori celebri (Bond, Pinter, Churchill) de a fi contrabalansat public această „primă impresie" traumatizantă care, ulterior, s-a răsturnat radical, înscriind-o pe Kane într-un curent literar-teatral de sine stătător și asigurându-i o celebritate internațională dintre cele mai largi.

În al doilea rând, pe teren local, trebuie punctat faptul că avanpremierele *Purificării* de la Naționalul clujean, de la începutul verii, n-au fost tratate drept premieră oficială, aceasta fiind stabilită abia în septembrie, la deschiderea noii stagiuni (cam de-o dată cu *Iubirea Fedrei* de la Arad, scrisă tot de Kane, în regia lui Mihai Măniuțiu, un spectacol care-a provocat la acel moment reacțiile virulente ale primarului și consilierilor locali: niște funcționari atât de competenți în chestiuni de artă și, mai ales, de legislație românească și europeană, încât au propus – firește, stârnind doar scandal de presă – suspendarea spectacolului!) Oricum, însă, la premiera din septembrie au venit mulți critici și se scriseseră, înainte de festival, câteva cronici ample (una chiar a mea, republicată din *Man.In.Fest* pe *Liternet* în iunie, alta a Iuliei Popovici, din iulie, în *Observatorul cultural*, la rândul ei redistribuită de același portal și, desigur, încă altele.) Așteptarea spectacolului la FNT era, aș îndrăzni să zic, una destul de fierbinte.

Prologul polemicii e deschis – doar aparent surprinzător – de însuși regizorul spectacolului. Aflat la New York, acesta scrie o scrisoare deschisă adresată „spectatorilor" și publicată în *Adevărul*[23] (apoi reluată ca știre în nenumărate alte publicații, dar și pe televiziuni) în care îl acuză pe directorul Naționalului bucureștean, Ion Caramitru, că a fixat un preț prohibitiv al biletelor pentru reprezentațiile din festival (găzduite pe scena mare). Aceste costuri ar împiedica publicul tânăr, căruia îi e adresat, în opinia regizorului, spectacolul, să aibă acces la el. Solicitat de jurnaliști, Ion Caramitru nu întârzie să răspundă chiar a doua zi, precizând că montarea de la Cluj, fiind construită cu publicul pe scenă, nu permite decât un maxim de 200 de spectatori pe reprezentație, nu 1000, ca Sala Mare. Ceea ce face costurile deplasării foarte mari (în condițiile în care – vor urma alte comentarii – aceste costuri

[23] „Andrei Șerban se războiește cu Caramitru", în *Adevărul*, 7 noiembrie 2006.

sunt suportate de bugetul festivalului, teatrele gazdă oferind sălile gratuit, dar reținând sumele obținute din vânzarea biletelor).

Discuții despre prețul (uneori prea mic, alteori prea mare) al biletului de teatru mai fuseseră și până în acel moment și, desigur, se vor prelungi până-n zilele noastre, pe tot felul de tonuri. Intervenția regizorului apăsa, însă, cu iz populist, pe nervul sensibil al accesibilității pentru tinerii spectatori, în condițiile în care cea dintâi piedică pusă acestei accesibilități venea nu din preț (desigur, la acel moment unul exorbitant pentru ei, echivalentul a douăzeci de euro) ci din restricțiile spațiale ale montării. Ca dovadă, biletele erau, la momentul scrisorii, gata epuizate pentru ambele reprezentații, iar inițiativa ulterioară a organizatorilor de a permite intrarea gratuită a unor studenți, în limita spațiului disponibil, n-a produs altceva decât întârzieri, busculade și iritări.

Două zile după cele două reprezentații succesive din 8 noiembrie, în *Cotidianul* apare o amplă cronică a Magdalenei Boiangiu intitulată simplu, *Dramele marginalilor*. După o sintetică descriere a piesei, a subiectului și atmosferei generale al spectacolului, cronicarul remarcă cu neplăcere notele de hiper-realism ale spectacolului:

> *„...toate acestea ne sînt arătate până la ultimele consecințe, vedem membrele tăiate, sucul roșu revărsat ne confirmă ceea ce știam, că în asemenea situații curge sânge, vedem cum Robin (Silvius Iorga) este obligat să mănânce rahatul din butaforie etc. Nimic nu e <adevărat>, dar Andrei Șerban se apropie în mod periculos de limita la care sugestia devine tautologică și ridicolă imitație”*[24].

Mai mult decât atât, regretatul critic, în mod clar dezamăgit de întreaga propunere regizorală, în care puținele momente emoționante și încărcate cu „simț estetic” rămân doar „insule de simpatie într-o durată a indiferenței”, nici măcar nu se mai apleacă asupra diferențierii interpretărilor actoricești, considerând, global, că actorii doar „se supun indicațiilor, izbutind pe alocuri să transmită ceva din tumultul unor aspirații inexprimabile. Pe alocuri.”

[24] Magdalena Boiangiu, „Dramele marginalilor”, în *Cotidianul*, 10 noiembrie 2006.

Probabil că perspectiva critică a autoarei ar fi rămas, pur și simplu, la nivelul unei judecăți de gust, dacă Magdalena Boiangiu n-ar fi simțit nevoia să își încheie articolul combinând două judecăți provenite de pe paliere argumentative oarecum contradictorii – una cu o tentă politică, adresată mai degrabă semnificațiilor integrale ale piesei, cealaltă spectacologică, adresată autorului montării și exprimând un fel de regret în fața rătăcirii sale. Nefericitul și ezitantul (aș zice, din perspectiva zilei de azi) final de cronică a avut, cred, efectul de biliard ulterior.

> *Ancorat în povestea personajelor, spectacolul istorisește peripețiile extreme ale unor marginali, exprimă neputința lor de a găsi starea de echilibru, neputința societății de a-i înțelege. Întrebarea dacă e cazul ca societatea să facă efortul de a-i integra sau adevărul lor e mai important decât vulgata codurilor comune de comportament rămâne în afara scenei. În etapa de acum, viața în artă a lui Andrei Șerban, acest artist român atât de puternic în opțiuni, atât de fascinant în modul de transfigurare a realității, atât de surprinzător în imaginile sale scenice se consumă pe un drum accidentat: cei care ar vrea să-l urmeze se simt adeseori părăsiți. Ar plăti oricât să-l simtă din nou alături pe marele regizor.*[25]

Cum vedem, cronica e, în ansamblu, una negativă, însă exprimată în cei mai respectuoși termeni cu putință, manifestându-și un fel de dezamăgire, nostalgic îndrăgostită, comparativ cu alte montări ale aceluiași regizor. Ceea ce mi se pare, însă, mult mai interesant de remarcat azi, e completa ambiguitate din frazele anterioare, în care felul în care „arată" și ceea ce „istorisește" spectacolul se amestecă într-o meditație ratată, de natură tematică și ideologică, cu privire la „marginali" și la „efortul de a-i integra" – desigur, unul artistic, însă cronicarul punctează faptul că această dilemă moral-politică rămâne „ân afara scenei". Aș îndrăzni să zic că această dilemă fusese și până atunci, și a rămas și de atunci încolo (iar exegeza despre Kane, ca și multe alte cronici ulterioare despre *Purificarea* lui Șerban o confirmă) nu doar în

[25] Ibidem.

afara scenei, ci și în afara intențiilor și direcțiilor de semnificație ale textului însuși, ca să nu mai vorbim despre cele ale spectacolului.

Aproape simultan, Cristina Modreanu publică în *Gândul* un articol și mai amplu, dar având, în sinteză, un punct de vedere asemănător cu cel al Lenei Boiangiu – cu diferența vizibilă că acordă o atenție sporită autoarei, contextului de creație, curentului din care face parte. În bună măsură, dincolo de scenele sângeroase, de mutilare și sex, deja remarcate, cronica e mai detaliată în argumentație, exemplificând cu anumite momente în care lectura regizorală e considerată lipsită de ritm, vulgarizantă sau de-a dreptul pleonastică, provocând doar șoc, nu și empatie. Remarcând, în schimb, jocul actorilor, autoarea îi reproșează lui Șerban un soi de incompatibilitate estetică cu textul utilizat drept suport:

> *Nu știu de ce a ales Andrei Șerban să monteze acest text: poate pentru că la un deceniu de când a <izbucnit> în teatrul lumii Sarah Kane are încă un mare succes și s-a construit deja un mit în jurul figurii ei adolescentine. Poate pentru că pare un <gest civilizator> să aduci în România un mare autor dramatic ale cărui texte n-au avut, din păcate, nici un impact asupra mișcării teatrale de la noi.(...) Ca simplu spectator, care a urmărit spectacolul cu o compasiune crescândă pentru excelenții actori implicați, știu numai că nu a fost vorba despre o motivație profundă, personală, așa cum textele acestei autoare – care pune bucăți din ea însăși în cuvintele scrise – le cer regizorilor pentru ca spectacolele rezultate să ajungă cu adevărat la public. Și ce poate fi mai trist decât o încercare de purificare fără efect purificator?*[26]

Regizorul trimite, în 12 noiembrie, o scrisoare deschisă către *Cotidianul*, adresată numai Magdalenei Boiangiu. Recunoscând din start că „nu e niciodată bine venit să răspunzi criticilor", el își motivează, totuși, ampla intervenție prin respectul acordat echipei clujene de actori, cu care a lucrat intens și profund. Mai mult, declară că se aștepta la reacția negativă, rece, a criticilor, dat fiind caracterul particular, ne-

[26] Cristina Modreanu, „Purificarea lui Andrei Șerban – sex, violență și un strop de poezie", în *Gândul*, 10 noiembrie 2006.

obișnuit, brutal, al universului autoarei britanice: „subiectul e greu și oricum n-au mai văzut în viața lor așa ceva pe o scenă din România"[27].

O afirmație drastică, ușor arogantă și mai degrabă hazardată, câtă vreme pe scena românească încăpuseră deja puzderie de spectacole tot atât de provocatoare și violente, chiar dacă neprovocate de textele scrise de Sarah Kane (ale cărei subtilități intertextuale sunt marcate de Șerban într-un întreg alineat ulterior). Ar fi suficient să ne reamintim de *Titus Andronicus* montat de Purcărete la Craiova (tragedia shakespeariană e una din sursele asumate de Kane, de altminteri). Altminteri, regizorul revine de câteva ori asupra propriilor intenții în raport cu piesa, demontând argumentele criticului, mai ales în ceea ce privește jocul actorilor (pe care subliniază că nu i-a supravegheat în reprezentația de la București, fiind plecat la New York); ba chiar împinge replica sa către marginea civilității, reproșându-i autoarei că a colportat bârfe, ori explicându-i Magdalenei Boiangiu că rahatul din spectacol, mâncat de Silvius Iorga, e din ciocolată, nu e „butaforie"; și, în fine, citând apoteotic impresii laudative ale unor spectatori cu care a stat de vorbă.

Două zile mai târziu, *Cotidianul* publică o intervenție a lui Cristian Teodorescu, pe atunci șeful departamentului cultural al ziarului, în apărarea Magdalenei Boiangiu. „Cred însă că autorul care se simte nedreptățit sau neînțeles de un critic n-ar trebui să-i facă acestuia procese de intenție și, cu atât mai puțin, să-l învețe în scrisori deschise cum să-și scrie cronicile. Așa cum pledez pentru libertatea de creație a artistului, cred, la fel de mult, în libertatea de exprimare a criticului. Mai ales atunci când criticul, cazul Magdalenei Boiangiu, are un cert prestigiu în breaslă că nu face jocuri de culise"[28] – ține să precizeze prozatorul, atrăgând atenția și asupra faptului – deloc de neglijat – că excesul de cronici encomiastice tinde, la noi, să devalorizeze prestigiul și autoritatea actului critic.

Mult mai surprinzătoare decât intervenția iritată a regizorului este, însă, o nouă scrisoare deschisă, apărută în *Evenimentul zilei* peste alte două zile, tocmai când ar fi fost de crezut că, în ritmul de desfășurare a Festivalului Național, furtuna relativă a reacțiilor la *Purificare* s-a

---

[27] Andrei Șerban, „O scrisoare deschisă", în *Cotidianul*, 12 noiembrie 2013.

[28] Cristian Teodorescu, „Critica după Andrei Șerban – Purificare", în *Cotidianul*, 14 noiembrie 2006.

stins. Intervenția, scrisă pe un ton foarte familiar, emoționat, interpersonal aș zice, îi aparține reputatului critic George Banu și îi e adresată direct regizorului:

> *Dragă Andrei, Eu am fost sincer tulburat de acest spectacol care mi-a descoperit o piesă ce mă pasiona, dar îmi rămânea străină. Spectacolul nu are nevoie de apărare, dar mie, sincer, mi-ar face plăcere să fac această mărturisire publică: teatrul nu-ți produce des asemenea confruntări cu sine. După ce am ieșit din sală, am avut nevoie să rămân singur îndelung, chiar și fără Monique. Tăcerea – ea îmi era atunci necesară.*[29]

Fără să devină cu adevărat, asumat, o cronică, fără să facă nicio referire la vreunul dintre articolele anterioare, inclusiv la cel care-l iritase pe regizor, scrisoarea își păstrează, totuși, o structură argumentativ-evaluatoare, cu referiri la Kane, văzută ca „marele autor <romantic> al timpurilor noastre", la imagini și situații din spectacol, la alte spectacole mai vechi ale lui Șerban, ba chiar, comparativ, la un alt spectacol cu *Purificare*, al lui Warlikowski, văzut mai demult de profesor la Avignon și considerat admirabil, dar nu „de iubit", ca cel românesc[30]. În fine, dintre actorii echipei sunt aleși spre laude numai interpreta rolului principal (într-o formulare stilistică cel puțin ciudată: „Și fata asta, Bibiri, era excepțional de prezentă, nesentimentală... precisă și tandră, teribilă și fragilă.") și interpretul doctorului (Andras Hàthàzi, n.a.) actorul rămânând însă nenumit.

Pe portalul *agora ON line* (http://www.aol.ro, redistribuit de *Liternet*) apare imediat o analiză complexă, extrem de atentă și plurietajată a spectacolului, semnată de Adrian Mihalache[31]. Autorul, care își exprimă la rândul său anumite rezerve referitoare la tratamentul sce-

---

[29] George Banu, „Scrisoare deschisă către Andrei Șerban – Purificare", în *Evenimentul zilei*, 16 noiembrie 2006.

[30] Nu-mi pot explica nici acum, cum nu mi-am putut explica nici la prima lectură, rosturile frazei din finalul pasajului referitor la spectacolul lui Warlikowski – una pe care-o găsesc stupefiantă, fie și pentru o intervenție critică deghizată stilistic în scrisoare personală, dar făcută publică: „Sigur că și eu, și tu suntem mai străini <dragostei homosexuale> care, de altfel, și în spectacol e mai puțin sfâșietoare ca la <prietenul> polonez expert în materie."

[31] Adrian Mihalache, „Dacă dragoste nu e – Purificare", în *Liternet* (http://agenda.liternet.ro/articol/3550/Adrian-Mihalache/Daca-dragoste-nu-e-Purificare.html).

nelor de cruzime, care trimit la secvențe din filme celebre, la decor, dar și la utilizarea proiecțiilor banale în scena incestului imaginar, insistă însă cu mare grijă asupra creațiilor actoricești, considerate în majoritate excepționale. El are meritul de a contextualiza pertinent literatura dramatică și intențiile Sarei Kane, dar și de a destrăma confuziile cu privire la brutalitatea incriminată a spectacolului:

> *Soluțiile regizorale respectă ad litteram indicațiile autoarei. Se taie membre cu fierăstrăul electric, acestea lăsându-se la vedere, șobolani de pâslă invadează scena, se mănâncă de pe jos etc. Unele soluții regizorale sunt redundante. Când se vorbește de flori, apar răsaduri din trape și se proiectează imagini idilice, din natură. Interactivitatea cu publicul urmează scheme răsuflate, care tulbură concentrarea cu glumițe.*[32]

Dar lupta prin scrisori pentru apărarea creației lui Șerban continuă, în formule tot mai neașteptate, ținând treaz interesul presei generaliste și, tangențial, probabil și pe cel al publicului. De la New York, Corina Șuteu, directoarea filialei americane a ICR la momentul acela, trimite *Cotidianului* un text intitulat „Cui îi e frică de Andrei Șerban?"[33]. Ea mărturisește că a văzut spectacolul pe casetă video, dar „bulversarea pe care o naște nu mă surprinde. E un spectacol care marchează o ruptură estetică de ceea ce o întreagă generație de actori, de regizori și de oameni ai scenei din România ar fi trebuit, cred, să se desprindă de mai multă vreme." În ce constă ruptura estetică produsă de *Purificare* rămâne mai degrabă neclar, fiindcă textul din ziar nu face referiri analitice la spectacolul propriu-zis, ci se concentrează mai degrabă pe importanța lui Andrei Șerban în cultura românească de după 1990 – cu trimitere la *Trilogia antică* – și pe reacțiile favorabile ale unor artiști ajunși la New York care apucaseră să vadă spectacolul acasă. Cu toate acestea...

> *„Văzând spectacolul de aici, de la această mare distanță, într-un oraș în care toate artele și formele estetice dintre cele mai moderne, dar și dintre cele mai tradiționale, coexistă și se recalibrează una pe cealaltă, am știut cu precizie că Purificare este o demonstrație pentru care, estetic vorbind, nici critica, nici <publicul specializat>*

---

[32] *Ibidem.*

[33] Corina Șuteu, „Cui îi e frică de Andrei Șerban?", în *Cotidianul*, 17 noiembrie 2006.

din România nu sunt încă pregătite. Sună pretențios, știu, dar am convingerea că așa e.”[34]

***

Este aceasta cu adevărat o polemică? Iar dacă da, este ea cu adevărat una eficientă? Greu de estimat, la momentul în care ea s-a petrecut. Cronici și analize mai ample despre *Purificare* au continuat să fie publicate în lunile ce-au urmat, în multe ziare și reviste culturale din toată țara. Marea lor majoritate au fost, dacă nu entuziaste (destule!), măcar laudative, ori moderat apreciative, semn că mai nimănui nu-i era, totuși, cu adevărat frică de ceva sau de cineva. Însă, la rigoare, singurul schimb concret de replici și (relativ) argumente în contradictoriu pare să fi fost cel dintre Andrei Șerban și autoarea primei cronici integral negative, Magdalena Boiangiu, apărată apoi cu eleganță de editorul ei. Nu avem propriu-zis, două tabere care se confruntă pe o temă anume (fie ea estetică sau extraestetică), ci un grup de oameni de teatru care sar în apărarea regizorului și spectacolului său, ca urmare a unei (eventual, însă neprecizat, mai multor) cronici negative. Caracteristicile care ar marca efiucența sunt și ele absente, fiindcă n-avem nici, cu adevărat „un fenomen” central, ci doar un spectacol între multe altele, nici o perspectivă de viitor – fie aceea asupra esteticii teatrale ori a actului critic. Avem însă, din plin, prima condiție, cea a „speculării momentului favorabil”. În sumă, avem mai degrabă o pseudo-polemică cu minime șanse de eficiență.

În afara acestor aticole-replică, „scrisori deschise”, stârnite de cronica din *Cotidianul*, critica de teatru și-a văzut de treburile sale, propunând interpretări și evaluări mai mult sau mai puțin aplicate, mai mult sau mai puțin elogioase, ori dubitative. Recitind întregul dosar (mai bine de 16 cronici apărute în țară) n-ai putea resimți, după nouă ani, decât stupoare la ideea că regizorul ar fi fost, în toamna lui 2006, subiect al unei campanii care să justifice în vreun fel reacția sa plină de nervozitate, ori mesajele fierbinți de susținere, care sugerează – ori chiar numesc de-a dreptul – „lipsa de pregătire” a criticilor și publicului.

Și totuși... Privit de la această distanță, efectul de „presiune de marketing” (punctat, de altfel, de Cristina Modreanu într-un articol ulterior propriei cronici, apărut în *Gândul* către finele lui noiembrie[35])

---

[34] *Ibidem.*

[35] „Mi se pare genială intuiția lui Andrei Șerban că în lumea de azi teatrul trebuie să sfâșie,

este unul la care merită meditat. Desigur, intervențiile venite zi de zi, în presa centrală, țin mai întâi de toate spectacolul și pe regizorul său în centrul atenției. Chiar atunci când nu descriu nimic, prin redistribuirea știrilor despre așa-zisul „scandal" ele stârnesc curiozitatea și provoacă publicul să caute un bilet, iar pe critici să scrie despre ce-au văzut.

Pe de altă parte, tactica apărării prin atac, folosită de regizor la adresa unei cronici, produce, la rigoare, un efect pervers. În frenezia marketizării, ca o consecință cu cu dublu tăiș, cea mai avantajată iese, nesperat, Sarah Kane, asupra căreia se vor apleca cu mai mare atenție cronicarii ulteriori. Tocmai modelul estetic-teatral dominant în România, cel centrat pe metafora regizorală și nu pe text, face ca, la prima expunere majoră a autoarei, Andrei Șerban să fi funcționat, involuntar, ca paratrăznet: nu estetica regizorală (de altminteri aplicând, cum s-a observat, aproape literal cerințele situaționale ale textului, pe care e foarte posibil ca unii dintre intervenienții grăbiți să nici nu-l fi citit) produce, de fapt, „ruptura" față de ceea ce publicul și criticii percepeau ca familiar. Ci textul însuși! Sângele, tortura, drujba care taie piciorul, incestul, schimbarea de sex, șobolanii, spânzurarea sub ochii publicului etc. *sunt toate ale autoarei*. Iar regizorul se află (desigur, alte rezolvări, și bune, dar și rele, ori măcar discutabile, îi aparțin) în situația de a încasa prin delegație reproșurile pe care, cu un deceniu înainte, le încasase Kane pe scenele londoneze.

Altfel spus, dacă întoarcem ocheanul către pseudo-polemică, exisă ceva adevăr în „nepregătirea" publicului și criticii, despre care vorbea Corina Șuteu. Public și critici au fost, prin presiunea publicitară de gradul al doilea (făcută cu voie sau fără voie), pregătiți în mai mare măsură pentru întâlnirea cu strania autoare, dar și cu niște excepționali actori. Ca dovadă, la Gala Uniter din primăvara lui 2007, *Purificare* obținea cinci nominalizări din opt categorii, iar doi dintre actori (Andreea Bibiri și Cristian Grosu) primeau și premiile.

Rămâne, însă, tot atât de adevărat că pseudo-polemica marketizantă și-a epuizat, probabil, cu această ocazie, cam toate rezervele strategice, pe termen mediu și (sper) lung.

---

să ațâțe, să provoace prin orice mijloace, ca să le aducă aminte oamenilor că ei nu pot trăi fără el." Cristina Modreanu, „Paradoxalul Andrei Șerban", în *Gândul*, 23 noiembrie 2006.

7.
Criza criticii?
Hârtie vs. online – socializare vs. comunicare

Între jumătatea lui martie și finalul lui octombrie 2013, presa britanică (pe hârtie sau/și online) a găzduit câteva luări de poziție urmate, firește, de multe reacții și comentarii ale cititorilor, cu privire la „criza criticii de teatru": istoria, mentalitățile, sursele, dezvoltările, perspectivele de ieșire din ea. Altfel spus, o serie de articole (remarcabil de politicoase și cu referințe și interpretări reciproce ale autorilor) legate exact de tema acestei cărți: „Încotro?"

Totul a pornit (se pare) de la articolul apărut mai întâi pe unul din multele bloguri interesate de viața teatrală (și consemnate pe blogrollul lui *The Guardian*) numit *Noises Off* – după titlul unei celebre piese a lui Michael Frayn din anii `80. Autorul, Jake Orr, tânăr și impetuos regizor, video designer, performer, critic și curator, și-a publicat a doua zi articolul, „Theatre-Makers and Critics: Beyond the Press Night", pe propriul blog, ambele platforme stârnind repede diverse răspunsuri.

Recunosc din start că reacția mea la cea dintâi observație a lui Orr, referitoare la ritualul scorțos-ipocrit al majorității „premierelor de presă" (la noi li se spune „premiere oficiale") a fost și continuă să fie una de solidaritate necondiționată:

> *Procedura asta e instaurată de decenii și industria culturală i se conformează în fiecare stagiune, de cum e vreo premieră oriunde în țară. Ca scriitor despre teatru, sunt îngrozit de premiera de presă. Zâmbetele false și fețele prietenoase, jocul în fața unui public anume, a cărui prezență e menită să confirme faptul că opera e un succes, indiferent de meritul ei real. Cu siguranță că avem cu toții lucruri mai bune de făcut decât să ne supunem la această prefăcătorie.* [trad.n.][36]

[36] Jake Orr, „Theatre-Makers and Critics: Beyond the Press Night", *www.jakeorr.co.uk,* 23 martie 2013. [*Orig.* „This process has been in place for decades and the industry conforms to it every season as shows open across the country. As a writer on theatre I dread the press night. The false smiles and friendly faces, the acting before an audience whose very presence is to confirm that the work is a success regardless of its real merit. Surely there

Desigur, autorul nu se oprește acolo, însă încearcă să-și explice accelerata neîncredere în critica teatrală (o instituție, altminteri, de tradițional prestigiu în spațiul britanic) prin ceremoniala incomunicare și prin tradiționala ipocrizie (de ambele părți, critici și artiști) a acestor reprezentații privilegiate. E, și ăsta, un punct de vedere curajos, mai ales dacă ținem seama că autorul îl face public după mai bine de un an de când implementase, alături de altă colegă critic și blogger, Maddy Costa, un întreg program – online dar și față-n față – dedicat problematizării și gândirii critice libere în dezbaterile dintre artiști, critici și public, atât pe teme teoretice, cât și de jur împrejurul unui spectacol sau altuia. Altfel spus, articolul era, în martie 2013, un fel de sinteză a foii de parcurs a programului *Dialog*, lansat și susținut mai bine de douăsprezece luni, în cluburi teatrale de dezbatere și în spațiul virtual.

Ar fi foarte simplu să traducem, integral sau parțial, câteva dintre articolele dezbaterii referioare la criză – al lui Orr, dar și ale altor critici cu state de vechime – și să ni le oferim unii altora drept exemple/exemplare: cu privire la decența și eleganța dezbaterii, cu privire la argumentație, cu privire la profunzimea observațiilor și la cunoașterea reciprocă, trans-generațională, a câmpului profesional. Cu privire la coeziunea breslei, chiar și (ori mai ales) atunci când îți contrazici ori chiar ironizezi câte-un confrate. Ar fi, însă, din nou, un gest superficial și, într-un fel, de supușenie auto-colonizatoare. Fiindcă nu-i nimic mai ridicol și mai frustrant, cred, decât româneasca noastră adulație – lipsită de orice consecințe modelatoare – față de ce-i „la ei" și nu se poate, vai, și „la noi". Îmi/vă propun, deci, un fel de rezumat critic al punctelor de vedere cele mai importante din această dezbatere, pe o metodă aleasă ad hoc: contextualizarea comparativă.

Autoritatea tradițională a cotidianelor, aici și acolo

Într-un articol publicat parțial în *Guardian* și integral în revista germană *Nachtkritik*, Andrew Haydon[37] pleacă de la observația privitoare la scăderea accelerată a autorității criticii teatrale, legând-o de

---

is more for all of us than this pretence we put ourselves through?"].

[37] Andrew Haydon, „Crisis, what crisis?", în *Nachtkritik.de* , 23 octombrie 2013.

faptul că tot mai multe cotidiane britanice își închid sau își compactează rubricile dedicate culturii și, în particular, teatrului. Or, în spațiul cultural de peste Canalul Mânecii, întreaga și legitima voce evaluativă în materie de teatru aparținea, de peste un secol, columniștilor de la cotidiane, și nu revistelor culturale, săptămânale sau lunare, considerate unele de nișă. Explozia blogurilor, individuale sau colective, susținute de amatori (și deplânsă dramatic de Michael Billington acum vreo zece ani, fapt care nu l-a împiedicat ca, din 2007, să-și deschidă propriul blog) sau de profesioniști, dar și tradiționala absență a unor reviste de specialitate finanțate din fonduri publice sau private (după exemplul lunarelor germane *Theater der Zeit* și *Theater Heute*) pare să fi aneantizat interesul și încrederea cititorilor față de cronica teatrală tradițională; și, de aici, dezinteresul editorilor și al managerilor de ziar, confruntați cu galopantele restructurări și rebrandări provocate de criza economică.

În ce ne privește, lucrurile stau cu totul altfel. Mai întâi de toate, în spațiul românesc dezinteresul față de rubricile culturale susținute consecvent a apărut, în industriile media, încă dinainte de 2000, fără nici o legătură cu concurența textelor de opinie din spațiul virtual. Ultimul deceniu al secolului trecut a cunoscut mai întâi o explozie nebănuită de ziare independente, iar mai apoi o cădere pe tobogan a pieței presei scrise, din care subvențiile s-au retras complet abia după 1996. Un frământat proces de facere și refacere a publicațiilor pe hârtie, unele din capitaluri locale, altele afiliate unor trusturi străine, a avut ca efect majoritar tabloidizarea în cascadă, dar și împingerea ori comasarea paginilor de cultură către cele de „lifestyle" și, treptat dar ireversibil, ejectarea cronicilor specializate. În primii ani de după 2000, puține mai erau ziarele care să aibă redactori angajați pentru paginile culturale, de obicei cei rămași (numărabili pe degetele de la o mână) acopereau, ori acoperă și azi, toate câmpurile expresiei artistice, indiferent de specializarea lor primară. Varianta suplimentelor culturale de weekend a funcționat o vreme, apoi a fost abandonată la rândul ei, către finalul ultimului deceniu.

Să fim însă, corecți: cronicarul de cotidian n-a avut, la noi, nici înainte, nici după 1989, același fel de greutate și de prestigiu ca-n Marea Britanie. Recunoscut și frecventat cu obediență de mediul teatral

de pe tot cuprinsul țării, el n-a avut niciodată puterea aceea, specifică spațiului anglosaxon: de a înălța sau de a îngropa un spectacol în raport cu publicurile potențiale, care-și citeau gazeta favorită la cafeaua de dimineață. Poziția de vârf în ierarhia autorității au deținut-o, cel puțin între 1955 și 1995, titularii săptămânalelor și lunarelor culturale centrale: legendarele *România literară* (Valentin Silvestru), *Contemporanul* (Dinu Chivu, Aurel Bădescu), *Luceafărul* (Marius Robescu, apoi Irina Coroiu și Cristina Dumitrescu), *Săptămâna* (Ileana Lucaciu). Ba, uneori, nu doar în plan local, chiar revistele de provincie, ca *Tribuna* (Ion Cocora), *Steaua* (Mircea Ghițulescu), *Cronica* și *Convorbiri literare* (Florin Pfeifer, Constantin Paiu, Ștefan Oprea), *Familia* (Dumitru Chirilă), *Orizont* (Antoaneta Iordache), *Ateneu* (Carmen Mihalache) ș.a. În plus, desigur, de prestigiu și autoritate se bucurau și unii dintre cronicarii/criticii din echipele succesive ale revistei *Teatrul* (Mira Iosif, Mihai Naidin, Ana Maria Narti, Ileana Popovici, Victor Parhon ș.a.)

„Criza” criticii de teatru din România se întemeiază, deci, pe cu totul alte premise decât criza englezească, fiindcă tradiția și comportamentele de consum mediatic și cultural sunt, la noi, fundamental diferite. Cum diferite sunt și istoriile instituționale, dar și direcțiile dominante ale culturii teatrale naționale din ultima jumătate de veac.

Profesionism, gen și educație specifică, aici și acolo

În cursul prelungilor și jenantelor pogromuri de weekend ale artiștilor împotriva criticilor de teatru, purtate pe rețelele de socializare, dar și pe blogurile personale ale unora mai vocali, se aude adesea mirarea sarcastică privitoare la faptul că, în România, majoritatea criticilor sunt femei. O observație sexistă, care nu vine doar de la artiștii bărbați ci, cu și mai mult of, și de la artiștii femei. N-a fost așa de când lumea, acest „dezechilibru” de gen are, la noi, explicații sociologice și antropologice legate nemijlocit de educația familială și școlară din ultimele patru, cinci decenii, care a împins constant tinerii bărbați către profesiuni cât mai lucrative, „serioase”. În schimb, după cum remarca Lyn Gardner, critic de teatru de prestigiu (care și-a făcut o misiune din a încuraja profesionali-

zarea bloggerilor interesați de teatru), în spațiul britanic lucrurile stăteau pe vremuri și continuă, parțial, să stea și azi total pe dos:

> ***În trecut, dacă voiai să scrii despre teatru aveai nevoie de o platformă și era greu de crezut că vei găsi vreodată una dacă nu erai alb, bărbat și absolvent de Oxbridge***[38][s.n.]. *Acum nu mai e cazul. Oricine își poate construi un blog și poate scrie despre teatru; oricine poate citi și poate intra în dezbatere. Piața publică a celor mai bune bloguri e un spațiu al conversațiilor reciproce. Scriitura comisionată, în care criticii iau cu adevărat parte la procesul de dezvoltare a unui spectacol, le oferă criticilor și artiștilor forme diverse de a intra în contact unii cu ceilalți.*[trad.n.][39]

Parafrazând o anecdotă veche despre români și japonezi, la noi perspectiva de-a fi negru ar fi fost irelevantă, majoritatea bărbaților erau mai ieri ingineri și sunt astăzi informaticieni (cu sau fără studii), iar de Oxford chiar că puțin ne pasă... Dacă în articolul său Andrew Heydon deplângea absența tradițională a unor programe de studii specializate, dedicate criticilor, iar Gardner acuza tradițiile scorțoase, sexist-oxfordiene, din trecut, noi avem și studii și egalitate deja tradițională de gen, doar cu platformele de expresie stăm mai rău.

În schimb, da, azi și la noi oricine-și poate deschide un blog și poate scrie și comenta cu cine dorește. Dar... mai întâi de toate, sunt foarte puține astfel de întreprinderi (abia câteva siteuri de sine stătătoare – *Yorick*, *ArtAct Magazine* ș.a. – în afara celor care sunt versiuni online ale revistelor pe suport clasic; și un număr înspăimântător/simptomatic de mic de bloguri personale, ale criticilor profesioniști sau în devenire (excedați, desigur, de obligațiile de a scrie mult și prost – ori deloc – plătiți la „case mai mari"; în ultimii ani, doar câțiva au op-

---

38 Joc de comasare a celor două spații universitare tradiționale, Oxford și Cambridge (n.n.).

39 Lyn Gardner, „Is theatre criticism in crisis?", în *The Guardian/Stage*, 8 octombrie 2013. [*Orig.* „In the past, if you wanted to write about theatre you needed a platform, and it was unlikely that you would ever get one unless you were white, male and Oxbridge-educated. That is no longer the case. Anyone can set up a blog and write about theatre; anyone can read it and join in the debate. A space for reciprocal conversation is the hallmark of the best blogs. Embedded writing, in which critics actually take part in the development process of a show, offers critics and artists different ways to engage with each other."].

tat pentru blogurile *Adevărul*). Și, desigur, există *Liternet*, unde poate scrie oricine scrie... bine, în regim de voluntariat.

Probabil dintr-un soi de conservatorism provincial, dar și dintr-o formă de dezinteres perpetuu față de tot ce nu e „cu patalama", migrarea dinspre diletant (în sensul inițial, de iubitor al unei arte, nu în cel corupt) spre critica profesionalizată la noi nu se întâmplă decât tot în publicațiile deja clasicizate, și aceea ca excepție tolerată, cum am mai spus într-un capitol precedent: nu cunosc cazuri de voci independente, ale unor bloggeri amatori, care să se fi impus cât de cât în mediul teatral românesc. Dacă există, fie și potențial, îmi cer anticipat scuze.

Continuând cartografierea dezbaterii britanice cu privire la „criza criticii" și încercând să ne plasăm, comparatistic, pe propria noastră hartă de probleme, am rămas însă cu datorii. Să poposim tot la observațiile lui Lyn Gardner (critic teatral foarte activ și, într-un fel, voce modelatoare pentru noul jurnalism online britanic) cu privire la „embedded writing": în lipsa unei echivalențe românești suficient de plastice voi traduce expresia prin „scriitură comisionată" sau „din interior". Ea acoperă munca criticului de teatru cot la cot cu echipa producătoare a unui spectacol sau a unui festival ori eveniment cultural/teatral, un fenomen larg răspândit nu doar în Europa apuseană și care are explicații nu doar economice, așa cum am crede la prima vedere. Fiindcă, dacă e să judecăm la rece, noul peisaj cultural european (și nu numai) are din ce în ce mai acut nevoie de expertiză și viziune critică în însuși actul de creație și în sistemele de producție, nu doar de management coerent și transparent și de sisteme de marketing specifice. E, deci, nu doar o „chestiune de retragere" (temporară) a criticului în alte activități până mai ieri necunoscute, ci și de o repoziționare a actului critic și a practicilor de muncă într-un sistem de ofertă culturală proiectivă.

Pe scurt, în privința „scriiturii comisionate" și activităților de curatoriere ori evaluative ale criticului de teatru stăm, în România, (încă) pe-o muche de cuțit și vorbim mai degrabă în șoaptă, de parc-ar fi ceva de rușine. Ori, mai ales în cazul selecționerilor pentru festivaluri și premii, ne certăm fără sfârșit și cu mari pete, uleioase, de grosolănie, adesea utilizând un discurs toxic, orientat la persoană – nu la principii, criterii și regulamente.

Oficial, breasla (așa cum arată ea azi) nu recunoaște niciun statut al acestor activități, cu toate că le practică atât în zona instituțiilor publice, cât și în cea independentă. Sau, mai bine zis, nu le recunoaște statutul de „*activitate critică*" – vezi și definițiile șchioape despre funcțiile profesiei, din capitolul introductiv ale acestei cărți. Jurnalul de repetiții, documentarea producției și/sau dramaturgia de spectacol, curatorierea de evenimente extrarepertoriale (dezbateri, conferințe, expoziții, festivaluri etc.), selecțiile sau participarea la jurii, ca să nu mai vorbim de activitățile de cercetare/arhivare, de studiile de public etc. sunt văzute, atât de instituțiile subvenționate, cât și de copleșitoarea majoritate a oamenilor de teatru (inclusiv de unii critici) drept activități marginale ale criticului, un fel de „ciupeli", echivalentul „șușanelelor" la actori: modalități de a mai împușca un ban, nu munci cinstite, competente, bazate pe exercițiu critic.

Or, în acest punct, peisajul mentalităților și practicilor profesionale din România se deosebește radical de peisajul sugerat de Lyn Gardner și servit (cu generozitate, încăpățânare și eficiență) de mulțime de tineri artiști/critici ca Jake Orr și Maddy Costa, răspândiți pretutindeni în Europa, de la nord la sud și de la est la vest, ca niște exploratori specializați în construcția sau recuperarea publicurilor. Cum s-ar putea dezvolta, în această atmosferă de vitriolată ignoranță și încremenit conservatorism instituțional, „formele diverse de a intra în contact unii cu ceilalți"? Sincer, dar și cu ceva scepticism, cred că ele deja se dezvoltă în unele companii independente și în câteva (puține, totuși) instituții subvenționate, însă mugurii lucratului împreună sunt, încă, mai degrabă împiedicați de sistemul actual, nu sprijiniți să ajute la însănătoșirea acestuia.

Rămân, în schimb, două mari dileme comune ambelor spații, britanic și românesc, iar acestea mi se par unele esențiale. Cea dintâi, care stârnește spaima tuturor, de la criticii retrași în pensie la studenți, e perfect exprimată de Andrew Haydon, depășind orice bariere geografice, cel puțin în Europa:

> *Problema britanică referitoare la criză este, în esență, următoarea: Dacă în ziare critica serioasă a murit – și sunt destui care ar susține că, o dată cu articolele de 350 de cuvinte și cu obligația de*

a pune fiecărui spectacol un număr de stele de rating ea chiar a murit – încotro se va mai îndrepta critica [serioasă, n.a.]*? Și cum va mai putea fi cineva plătit s-o scrie?*[trad.n.][40]

Depun mărturie că, și în acest domeniu, spațiul românesc pare, cumva... „protocronist" (cu autoironia de rigoare). După știința mea, de ani întregi, chiar și foarte puținii critici de teatru în exercițiu care sunt, la noi, PLĂTIȚI, nu trăiesc, efectiv, (doar) din ceea ce le revine de pe urma cronicilor, reportajelor sau interviurilor publicate. Câțiva sunt redactori (deci fac, cum spuneam, muncă de jurnalist cultural generalist, pe salariu); iar majoritatea titularilor de rubrici au (și) alte „servicii". De obicei, aceste „altele" sunt chiar muncile lor cele de bază – universitare, de cercetare, ca angajați ai unor instituții culturale etc. Spre scandalizarea artiștilor, e obligatoriu să subliniez faptul că, în spațiul media din România, majoritatea criticilor scriu din încăpățânată dragoste față de teatru, nu pentru bani, chiar și atunci când îi primesc. Scriu bine, scriu mediocru, scriu prost – asta e altă discuție, cum altă discuție e și cea referitoare la consecințele acestei sărăcii asumate asupra actului critic în ansamblul său, cu TOATE palierele și domeniile sale de activitate, de la jurnalism la cercetare, arhivare, istorie sau teorie. Ce e, însă, profund nesănătos, și aici și în Anglia, sau oriunde altundeva în Europa, nu e democratizarea online a articolului de opinie despre teatru, ci extincția prin pauperizare a exercițiului critic profesionist.

A doua dilemă comună e perfect exprimată de Lyn Gardner: „apartenența demografică a criticilor mainstream nu e, adesea, bine armonizată cu apartenența demografică a publicurilor de teatru"[trad.n.][41]. Lucru la care ne gândim prea puțin sau deloc, și noi criticii, și artiștii, și instituțiile producătoare, fie ele publice sau private. Asupra acestei chestiuni voi reveni mai pe larg, într-un capitol ulterior.

---

[40] Andrew Haydon, *art. cit.* [*Orig.* „The question in Britain now, the current "crisis", is essentially this: if serious criticism in newspapers is finished – and there are many who would argue that with short reviews of only 350 words and a requirement to give each performance a "star-rating", it already was – where is it going to exist now? And how is anyone actually going to get paid for writing it?"].

[41] Lyn Gardner, *art. cit.* [Orig. „... the demographic of mainstream critics is often not a good match for the demographic of theatre's audience"].

Fragmente de întrebări de acest fel au început să apară, simptomatic, abia de când zona independentă a producției teatrale a prins (cu câte greutăți și sacrificii !) avânt, adică în ultimul deceniu. Ba chiar, cu precădere, din momentul în care zona independentă a început să-și diferențieze net, concurențial, intențiile și discursurile: între intervenția social-activă, revizitarea teatrului „de artă" dar cu investiții mici și publicuri intime, și producțiile comerciale, de supraviețuire. În acest sens, cred că dilema, și la noi și „la ei", are un orizont de dezlegare; însă el va deveni vizibil numai în măsura în care va face cu adevărat obiectul unor politici publice de studiu, armonizare și dezvoltare a publicurilor specifice. Ceea ce ne întoarce, iar, la articolul de start, al lui Jake Orr:

> *Prin* (programul, n.n.) *Dialog am introdus o rangă în crăpăturile fine ale peretelui care separă publicul și criticii, pe de o parte, de făcătorii de teatru, de cealaltă. Am pus sub semnul întrebării raportul dintre critic și artistul teatral, i-am adus în aceeași cameră în afara priemierei de presă și i-am rugat să-și vorbească unul altuia. Să intre în dialog nici mai mult, nici mai puțin. Să nu mai lase baltă teatrul în seara premierei de presă, ca să scrie într-o cameră întunecoasă doar lăudând sau înjurând opera.*[trad.n.][42]

Nimic mai simplu, veți spune. Ce ne-mpiedică să dezvoltăm asemenea programe, de la oraș la oraș, de la regiune la regiune? Desigur, se poate, câtă vreme nu mutăm ipocrizia și frustrarea de la premieră într-un fals dialog „liber". Câtă vreme nu ne prefacem că facem (așa cum ne-am specializat). Însă garanția acestui orizont de comunicare nu poate fi dată decât de participativitatea celui de-al treilea partener, spectatorul: care să ne oblige să ne adaptăm, sincer și consecvent, discursul la propria sa „demografie", construind simultan și la firul ierbii, și pe verticală. Fiindcă, altminteri, despre ce și cui vorbim?

---

[42] Jake Orr, *art. cit.* [*Orig.* „Through Dialogue we've thrown a crowbar into the faint lines that blur the audience and critics from the makers. We've questioned the relationship between the critic and the maker, brought them into the same room outside of press nights and asked them to speak to each other. To engage in nothing more than a dialogue. No giving the theatre the slip on press night and writing in a darkened room in praise or hatred of the work."].

Publicațiile profesionale, virtualul și alte întâmplări, aici și acolo

Plecând de la dezbaterea „lor” despre criza criticii teatrale, s-ar mai putea adânci cu folos comparația și în zone abia atinse de criticii în cauză, sau chiar în unele neincluse în articolele lor. Haydon sugerează, de exemplu, că n-ar fi deloc un capăt de țară dacă s-ar finanța, la nivel național sau din bugete locale, publicații profesionale similare celor germane, de tradiție, pomenite mai sus. Același lucru s-ar putea spune și despre ale noastre, să zicem *Scena.ro* și nu doar *Teatrul azi* – care primește o subvenție pe baza unei decizii recente, cu privire la revistele uniunilor de creație[43]: două reviste aflate în complementaritate, cărora li s-ar putea, eventual adăuga și unele regionale, ori alte publicații asemenea, pe suport clasic sau pe platforme virtuale..., dar cu programe precise. (La Uniunea Scriitorilor sunt vreo zece subvenționate, la care se adaugă alte șase-șapte reviste culturale centale și locale, inclusiv în limbi ale naționalităților; în total 19 reviste de cultură, dar preponderent literare). Nemaialergând disperat după finanțări accidentale, ori după cele infime, de la AFCN, revistele de teatru și-ar putea amplifica și diversifica prezența online, politicile de colaborare, activitățile extraeditoriale, educaționale, de internship, inclusiv permițând finanțarea versiunilor traduse în limbi de circulație, pentru a încuraja reprezentarea internațională și comunicarea profesională multiculturală etc.

Discuția despre subvenționarea publicațiilor de cultură este, de decenii, una cu dus-întors, în toată Europa, și în țările vestice și în est, o bună parte a guvernelor renunțând la această „cheltuială de lux” cu public atât de mic. O economie, bugetar vorbind, de o dimensiune ridicolă (cam cât doi kilometri de șosea într-un sat fără trotuare, pentru un lunar cu, să zicem, cinci angajați). Iese la lumină, astfel, o filozofie economică dând prioritate, în mod aberant, unei „piețe” haotice, la rigoare irelevante pentru chestiunea de bază, cea a dialogului și formării cetățenilor prin cultură. E vorba însă și despre formarea polivalentă a gustului și culturii dezbaterii între oamenii de teatru, lucru la care noi stăm, după cum se vede, atât de rău. Dacă *Plays and Players*, suplimen-

[43] v. *Pagina de media*, 8 mai 2014 (http://www.paginademedia.ro/2014/05/guvernul-finanteaza-24-de-reviste-intre-care-romania-literara-si-cultura-cu-peste-248-000-de-euro/).

tul teatral la *The Spectator* (ca să ne păstram în comparația cu spațiul britanic) și altele asemenea, de pretutindeni, au dispărut sau abia se târăsc la întâmplare, în ultimele decenii, nu cred că e mare prilej de mândrie pentru măreața Europă în ansamblu, cu atât mai puțin pentru fiecare țară luată în parte. Dar n-aș vrea să intru, momentan, în capcana unor discuții care devin, inevitabil, politice. Ele merită purtate, dar nu e locul lor aici.

În schimb, fiindcă tot am pomenit de formarea gustului și cultura dezbaterii, mi-e greu să-mi imaginez că „la ei" se pot înregistra, cu frecvență de una la maxim trei weekenduri, uneori și mai des, cruciadele exterminatoare ale actorilor, pe Facebook sau alte rețele, împotriva dăunătorilor/paraziților din critica teatrală. De ce neapărat în weekenduri? N-am idee, weekendul ar trebui să fie plin de spectacole – deci de muncă, ori prilej de odihnă în familie. Mi-e greu să-mi imaginez că „la ei" poți găsi comentariile aiuritoare, violente și agramate, dând năvală pe forumurile unor publicații online și provenite tot de la artiștii din teatre. Care reușesc să se coaguleze pentru asta în cohorte, din toate colțurile țării, altminteri rar salutându-se pe stradă. Fie că e vorba de premii sau nominalizări (un halucinogen irezistibil, adictiv, ca tricloretilena), fie de cronici, selecții festivaliere sau simple remarci între prieteni, din spațiul virtual, focul mocnește și țâșnește când nu te-aștepți...

Mă îndoiesc că în Marea Britanie artiștii își folosesc paginile personale de internet nu pentru promovare, ci ca să blesteme, ca la ușa cortului, autorii unor cronici care nu i-au lăudat, sau pur și simplu nu i-au luat în seamă. Mă îndoiesc și că vreun critic ar putea, „la ei", să-și trateze cu consecvență colegii critici și colegii artiști, în presa centrală și-n reviste de specialitate, ani în șir, în termeni grobieni, în afara oricărei propuneri propriu-zis polemice: doar așa, din incontinență de discurs „personalizat". Mă îndoiesc că un asemenea critic, dac-ar exista „la ei", ar mai fi și frecventat/lăudat/premiat pentru asemenea isprăvi curajoase.

O fi o naivitate (bătrânicioasă) dar mi-e limpede că, în privința interogației etice cu privire la actul de creație, dar și cu privire la reflecția critică, peisajul nostru teatral are, ca Pirgu al lui Mateiu Caragiale, specificitatea lui. Incomparabilă. Inconfundabilă. Însă, despre etică și discurs critic merită să vorbim mai pe îndelete.

8.
Critica de teatru și participația spectator-actor-cititor: provocări structurale și etice

Internetul a produs nu numai utilizatori curioși, ci a și reînviat perspectiva pierdută istoric a unui public de scriitori, cititori și corespondenți de valoare egală, care participă împreună la un schimb.

Jurgen Habermas, *Ach Europa!*[44]

La sfârșitul lui septembrie 2012, în Belgia, la Liège, a avut loc colocviul de finalizare a unui program european de creație colaborativă, constituit prin eforturile de durată a șase teatre din șase țări: Belgia, Italia, Franța, Germania, Portugalia și Finlanda. După specificul politicilor culturale locale, dar și pentru a diversifica paleta partenerilor, cele șase instituții erau fie publice, fie independente. Titlul programului a fost *Prospero*, iar conferința-mamut, de trei zile pe trei paneluri paralele, a avut ca temă – surpriză! – relația dintre teatru și publicurile sale. *The Theatre and its Audience. Shared Creation*, Besançon (Les Solitaires Intepestifs Editions, 2014) este volumul de aproape 500 de pagini rezultând din lucrările colocviului, la care au participat cu prezentări 36 de artiști, critici și cercetători, dintre care doar doisprezece erau membri ai echipei *Prospero*. Mai important, cel puțin pentru obiectivele acestei cărți, e că ultimele 150 de pagini ale volumului reunesc contribuțiile panelului dedicat relației dintre critica/criticul de teatru și publicuri, în condițiile schimbărilor de paradigmă intervenite în practicile, comunicarea culturală și configurațiile media din ultimele două decenii.

Cum, în bună parte, lucrările acestui panel consistent sunt centrate pe dilemele, definițiile și corecțiile de traseu ale exercițiului critic în condițiile enormei provocări reprezentate de jurnalismul online (fie acesta unul de amator, sau unul care prelungește discursurile profesio-

[44] *Apud* Christopher Balme, „Theatre criticism and the public sphere of theatre", în *The Theatre and its Audience. Shared Creation*, Les Solitaires Intepestifs Editions, Besançon, 2014, p. 329 (trad. n.).

niste, de expertiză) am privit apariția cărții ca pe-un dar sosit la momentul potrivit: nici nu se poate un prilej mai fericit ca să revizităm, cu ajutorul altora, propriile noastre neliniști. Îmi propun, deci, nu rezumarea cronicărească a cărții, ci discutarea celor mai importante noduri tematice, încă la ordinea zilei.

Provocările de definiție: între jurnalismul de informare și discursul critic, între spectatorul-coautor și spectatorul consumator

Cu specificitățile de rigoare ale fiecărui spațiu cultural, majoritatea criticilor implicați în dezbatere recunosc că internetul și navigarea au produs o explozie (incontrolabilă în fapt) a spațiilor virtuale în care se scrie despre teatru, ori măcar și despre teatru. De la baze de date de tot felul sau site-uri ale companiilor, conținând texte promoționale sau fragmente de cronici (firește, din cele pozitive), de la portaluri de informație strict calendaristică la reviste online dedicate, și de aici la simple opinii pe bloguri personale ale spectatorilor, fideli sau accidentali, poți găsi o infinitate de conținuturi, forme și formule de expresie legate într-un fel sau altul de teatru.

Oliviero Ponte di Pino[45] inventariază, de exemplu, doar în Italia ultimului deceniu, peste 20 de site-uri și bloguri personale sau de grup dedicate teatrului, de la cele care reproduc formulele tradiționale ale revistelor culturale, la formule dintre cele mai ingenioase de implicare co-participativă a spectatorului potențial. (Cea mai amuzantă, dar deloc absurdă, mi s-a părut inițiativa unor bloggeri locali, din zone ce găzduiesc mari festivaluri, de a oferi, pe perioada desfășurării acestora, „Theatrical Bed & Breakfast”: pe de-o parte ca să se autofinanțeze, pe de alta ca să lege prietenii și viitoare colaborări posibile). Numărul publicațiilor online cu subiect teatral e, în Germania, aproape imposibil de estimat, la fel și în Marea Britanie, iar în Belgia flamandă ajungea, în 2012, la nu mai puțin de 14 (fără să punem la socoteală site-urile companiilor și festivalurilor).

[45] Oliviero Ponte di Pino, „A virtual resurrection of theatre criticism? Rete Critica: the Italian critical web”, în *The Theatre and its Audience. Shared Creation*, Les Solitaires Intepestifs Editions, Besançon, 2014, pp. 349-361.

Prima chestiune recurentă, însă, în analizele și sintezele mai tuturor participanților pare a fi legată de *adresabilitatea* acestor publicații și de portretul-robot (dar și de plaja de interese) a celui care le accesează. Ca și în media tradițională, de/pe hârtie, și poate chiar cu mai multă gravitate decât acolo, având în vedere amploarea fenomenului, trasăturile destinatarului sunt confuze: este el spectatorul de teatru obișnuit, mai mult sau mai puțin fidel, așa-zis „co-autor” al procesului de comunicare estetică/teatrală? Este el căutătorul de divertisment accidental? Este el artistul dornic de feedback, de comparații și recunoaștere? Ori instituția teatrală care caută să-și confirme și recalibreze sistemele de producție și programare? E câte puțin din fiecare? Sau, de fapt, nișa de consum cultural a mediului teatral se sparge, discursiv, în mii de fărâme, necuantificabile, de adresabilitate?

Firește, aceste întrebări îi macină pe criticii de teatru măcar în aceeași măsură în care-i macină și pe creatorii și producătorii de teatru înșiși. Fiindcă, în spatele unui peisaj aparent colorat și carnavalesc, în realitate practica „de consum” cultural a teatrului și artelor spectacolului, ca și finanțarea din fonduri publice sau private a acesteia e, în Europa, în progresivă hemoragie. Dacă dăm deoparte marile festivaluri care induc turism cultural (și care finanțează, într-o bună majoritate, producții ale starurilor consacrate) de unde și extinderea lor pretutindeni în lume, organizarea repertorială curentă, locală, e mai peste tot în suferință. Drept consecință, strategiile de atragere de publicuri tinere, prin intermediul activităților extrarepertoriale cu caracter educațional, au devenit, nu de azi de ieri, o preocupare constantă, adesea chiar o obligație contractuală.

Și pentru (unii) critici, și pentru cei direct implicați în producția teatrală, unul dintre cele mai drastice subiecte este cel al definițiilor de bază cu privire la spectator, definiții care induc aceste strategii și care influențează, mai ales, marile politici culturale la nivel local, național și european. Așa cum foarte atent și echilibrat descrie situația actuală sociologul și teatrologul Laurent Fleury[46], începutul de mileniu ne-a prins în situația de a combina haotic trei tipuri de definire și, ca atare, de evaluare a publicurilor: cele imaginate pe baza dimensiunii politice/

[46] Fleury, Laurent, „The paradoxes of ‘public sucess’ or of public ‘unthoughts’”, în *vol. cit.*, pp. 71-92.

de influență, cele imaginate/măsurate prin diverse „agregate statistice” (în scopuri de natură economică – în estimările legate de producție și pentru sistemele de marketing) și cele imaginate/prognozate sintetic, prin comasarea anterioarelor: publicurile văzute masificat, a căror numărătoare legitimează „succesul” media. (Altfel spus, în cazul din urmă e vorba, în fond, despre publicuri mai degrabă irelevante pentru comunicarea teatrală, cele care își bazează selecțiile pe inputurile mediatice legate de *notorietate*, nu pe reflecția asupra experienței personale produse de – sau reieșite din- receptarea nemijlocită).

Pe scurt, insistența – la origini benefică – asupra evaluării și extinderii democratice a consumului cultural a produs, în timp, o definiție mai degrabă monovalentă și profund pernicioasă asupra spectatorului (sau participantului în) artele spectacolului. El e văzut acum, la mai toate nivelele decizionale, naționale sau europene, aproape strict din perspectiva de „consumator” al unor „produse de succes” (cultura ca atare rămânând într-un fel de paranteză, ca o formă de ierarhizare a produselor din coșul de la supermarket și nu ca proces de devenire individuală). S-a repoziționat astfel și comunicarea teatrală, prin plasarea ei pe eșichierul unei piețe a consumului, echivalată, la nivelul discursurilor și deciziilor politice și media, cu piața de, să zicem, carburanți, haine, mobilă sau pepeni.

Una din consecințele acestei viziuni mecanicist-restrictive asupra publicurilor și asupra spectatorului individual (viziune despre patologia căreia multe-ar fi de zis) e reflectată direct de întrebările tulburătoare ale criticilor cu privire la felul în care se constituie și se propagă discursurile jurnalistic-critice. Reducția cronicii de spectacol la o simplă prezentare narativă, ca și obligația de a înlocui analiza cu o „impresie” asociată cu câteva steluțe care dau recomandarea calificativă – prezente deja de peste un deceniu în ziarele și unele reviste tradiționale – au migrat, în mare măsură, și în online, mai ales la nivelul site-urilor și portalurilor cu informații culturale. Practica consumerist-reducționistă, expandată, îl face pe criticul italian Roberto Canziani[47] să identifice, acid, două modele de pseudocritică de mare răspândire: „critica de TripAdvisor” (un discurs care combină prezen-

[47] Canziani, Roberto, „Is booking a theatre ticket like booking a hotel room?”, în *vol. cit.* pp. 337-347.

tarea publicitară a spectacolului de către compania producătoare cu o părere sau mai multe ale „consumatorilor" – deveniți creatori de conținuturi pseudo-critice, eventual acordând și note, asemeni portalurilor care-ți ofertează hoteluri și pensiuni); și critica tip „hartă GPS" (în care doar e semnalat locul, momentul și un mini-rezumat descriptiv al ofertei de spectacol).

Sincer, eu n-aș da mare importanță tratamentului de conținut al siteurilor informative, bazate pe această viziune consumeristă. Mai întâi, pentru că mi se pare zadarnic și contraproductiv să te lamentezi că lucrurile există în felul în care există, câtă vreme practicile de comunicare bazate pe rating accidental, provenite din topurile muzicale radio ale anilor 40-50, s-au generalizat în toate domeniile. În al doilea rând fiindcă, la rigoare, platformele de soiul ăsta sunt, aparent, dedicate doar informației. Totuși, poziția lor dominantă în mediul online e imposibil să nu ne deschidă cel puțin două probleme de natură etică, legate nemijlocit una de cealaltă.

Prima este că, într-o copleșitoare majoritate, aceste conținuturi „de prezentare" se distribuie la un click distanță, prin *copierea (adesea prescurtată)* a textelor produse de serviciile de PR ale companiilor însele. Un text publicitar este, deci, anonimizat și redistribuit la infinit, fără nici o verificare de expertiză asupra adecvării sale reale la spectacolul ofertat. Atunci când portalul/site-ul se declară unul de strictă informare (tip GPS, ca să folosim metafora ironică a lui Canziani), singura problemă e cea a responsabilității față spectatorul potențial: altfel spus, întrebarea e dacă descriptorul narativ din anunț va corespunde sau nu exigențelor și orizontului său de așteptare. Când, însă, intervine și un minim criteriu de valorizare (steluțele, notele, selecția citatului din cronică etc.) atunci se naște o suspiciune firească asupra criteriilor și competențelor celui/celor care au oferit valorizarea. Fiindcă ea, valorizarea, e o activitate critică prin definiție, nu una de distribuție copy-paste. (Pe de altă pare, ca avocat al diavolului, nu mă pot împiedica să nu observ ironia conținută, desigur neintenționată, prin care clasificării neliniștitoare de mai sus, a lui Canziani, îi răspunde practica „Theatrical Bed & Breakfast", menționată de conaționalul său Ponte di Pino: teatru/festival văzut ca vacanță eliberatoare și prilej de șuetă).

Desigur, se poate replica aici cu modelul IMDB, enorma bază de date dedicată filmului, cu contributori voluntari, de pretutindeni, în care ratingul e stabilit prin voturile anonime ale spectatorilor care au accesat portalul și care s-au arătat interesați de filmul x sau filmul y. Există, acolo, firește, atât secțiuni de cronici, cât și comentarii directe ale cititorilor-spectatori: ca atare informația nu e, cu necesitate, modelată (doar) de numărul de steluțe. Numai că, cel puțin momentan, asemenea imense mașinării virtuale deschise nu e de prevăzut că pot exista în mediul teatral (infinit mai dependent de specificul cultural local și, mai ales, de limbă). Și nici nu cred că s-ar potrivi, structural, practicilor și experiențelor spectatoriale, foarte diversificate, din artele spectacolului, a căror acțiune comunicațională are loc în timp real.

Neândoielnic, a doua mare provocare a criticii și jurnalismului teatral, atunci când se depășește stadiul acesta, de informare și-atât, este aceea a comunicării directe cu spectatorii-cititori și cu mediul teatral. Iar aceasta e, de fapt, adevărata problemă:

> *În acest punct, întrebarea mea este următoarea: Este excelența critică doar rezultatul competenței, autorității și legitimității individuale? E posibil oare să vorbim despre o critică colectivă?* [trad.n.][48]

Public, cititori, artiști, critici: un dialog al surzilor?

Nu mulți spectatori citesc cronici de teatru, fie ele și scurte sau foarte scurte, de simplă recomandare. N-o fac nici azi, n-au făcut-o nici ieri. Iar de la apariția televiziunii numărul lor a scăzut constant și, aparent, ireversibil. În unele culturi citesc mai mulți, în altele mai puțini. În Germania, de exemplu, nu doar oferta de spectacol și gradul de finanțare sunt cele mai înalte din Europa, ci și numărul cititorilor consecvenți de site-uri cu conținut teatral și, desigur, de critică propriu-zisă. Esther Slevogh, redactorul șef al nachtkritik.de (site înființat la sfârșitul anilor `90 de patru critici și având azi zece editori, un

[48] *Ibiem*, p. 343. [*Orig.* „At this point, my question is the following. Is critical excellence just the result of competence, authority and individual legitimacy? Is it possible to talk about collective criticism?"].

web-designer și peste 50 de colaboratori constanți) afirmă că, în 2012, revista avea o medie de 220.000 de cititori lunar[49]. Un număr, de departe, amețitor, care desfide orice comparație.

În schimb, în Belgia de expresie flamandă, tabloidizarea bazată pe comportamerntul „de consum" al „succesului" atinsese, încă din 2009, atât presa culturală tradițională, cât și o bună parte din publicațiile online; pricină pentru care douăzeci de critici liber profesioniști au pornit o campanie de durată pentru salvarea jurnalismului critic în cultură, sub titlul „Press for More"[50]. Cauza s-a dovedit suficient de „frivolă" ca să adune, doar într-o lună, 7.500 de semnături ale cititorilor sub un manifest care denunța: 1. tratamentul masificat-consumist la care e supus amatorul de cultură; 2. devierea uniformizantă a conținuturilor culturale către reclama mascată; 3. excesul de rubrici fals culturale dedicate starurilor de tot felul și picanteriilor legate de viața lor; 4. lipsa unei viziuni de ansamblu a editorilor (fundamentată pe valoare, competență critică și curiozitate de cunoaștere) în organizarea agendei publice culturale, în mediile tradiționale și online. Reacțiile cititorilor au fost preponderent pozitive, cele ale editorilor și producătorilor de conținuturi sunt, până azi, unele insuficient de convingătoare, mânate de inerție.

Trădează asta un dezechilibru între ce vrea cererea și ce știe să facă oferta? E, aici, de meditat, fiindcă, în fond, și acest dezechilibru „de nișă" e simptomatic pentru marele proces de nivelare/prostire la care suntem cu toții supuși pe cale mediatică. Dar atunci...

> *Ce așteaptă cititorul de la noi? Nu cred că nivelarea discursurilor mass media e răspunsul. Sunt suficient de mulți consumatori indignați din pricina asta.* [...] *Această funcție de expertiză e încă larg acceptată în alte domenii. Problema criticii de artă stă în caracteristica de monolog romantic individual pe care o are această expertiză în domeniul public.* [trad.n.][51]

---

[49] Slevogt, Esther, „Nachtkritik.de", în *vol. cit.* p.392.

[50] Wouter Hillaert, „Towards 21st century criticism", *vol. cit.* p. 412.

[51] *Ibidem*, p. 414 [*Orig.* „What does the reader expect from us? I do not believe that levelling the mass media is the answer. There are more than enough consumers who are indignant about this. [...] This function of expertise is still well accepted in many other areas. The problem with art criticism lies in the romantic, individual monologue wich characterises this expertise in the public domain."].

Coborârea discursurilor criticii de artă (de toate felurile) din turnul (romantic) de fildeș poate fi interpretată, desigur, măcar la prima vedere, tot ca un efect (de compromis) al marelui proces de masificare consumeristă. Și totuși, dacă stai bine să te gândești, lucrurile devin mult mai nuanțate la a doua vedere. Producția de teatru (și comunicarea artelor performative în ansamblul ei) și-a echilibrat, în ultimele decenii, clasica ruptură între montare și autorul dramatic, acesta din urmă coborând din propriul „turn" literar și asumându-și munca colaborativă. (Ori, în cazul autorului clasic, lăsându-se supus interpretării adaptative a dramaturgului și sau a regizorului). Într-un mod similar, criticul de teatru și-ar putea remodela strategiile de discurs mizând tocmai pe funcțiile sale de mediator între arta teatrală și publicurile sale. Ceea ce, deja, se și întâmplă prin unele părți din mediul online. Și nu mă refer aici la rețelele de socializare propriu-zise, ci chiar la spațiile de prezentare și dezbatere a producțiilor teatrale. Cu riscuri de adecvare a discursurilor, firește, dar se pare că, pe măsură ce vremea trece, aceste riscuri se reduc natural.

> *De la bun început, aspectul cel mai controversat a fost secțiunea de comentarii. Oamenii au fost iritați fiindcă am permis ca vocile niciodată auzite mai-nainte să participe, spontan, la conversația despre artă. Am fost acuzați de canibalizarea criticii, lăsând-o pe mâna gloatei. Cu toate acestea, comentariile grosolane au fost, pe nachtkritik.de, mereu niște excepții. Și asta dincolo de faptul că editorii citesc orice comentariu ce urmează să fie făcut public. Iar dezbaterea n-are loc, desigur, doar între comentatori anonimi – uneori artiștii din teatru li se alătură și ei, folosindu-și numele reale.*[trad.n.][52]

[52] Slevogt, Esther, *art. cit.* pp. 393-394. [*Orig.* „From the outset the most controversial aspect was our comments section. People resented us for allowing voices that had never been heard before to take part suddenly in the conversation about art. We were accused of cannibalising criticism, handing it over to the mob. Yet crude comments on nachtkritik.de have always been the exception. Quite apart from the fact that our editors read every comment being posted publicly. And the debate certainly does not only take place between anonymous commentators – sometimes theatre artists join in themselves, using their real names."].

Știu că, cel puțin deocamdată, în spațiul nostru românesc – în care oferta de publicații online dedicate teatrului e atât de precară și în care problema dezvoltării, pe orizontală și pe verticală, a unor noi publicuri nu e luată decât rar în serios – soluția criticului participativ, moderator activ între spectatorul-cititor, producător al propriilor conținuturi online, și artistul reactiv pare, de departe, una mai degrabă utopică. Ar fi nevoie, probabil, de-o încăpățânare de taur, combinată c-o răbdare de furnică și-o generozitate apostolică – toate distribuite consensual unui larg grup de producători de continuțuri critice și toate cheltuite pe termen nelimitat – ca să poți produce o intrare în normalitate a dezbaterii în nervosul mediu teatral românesc. Nu cred, însă, c-ar fi imposibil, dacă ne-am propune asta. E limpede c-ar fi și necesar, și, mai ales, moral.

De altminteri, oricum ai lua-o, mai toate dilemele și crizele actuale ale teatrului, artiștilor și criticilor (în relațiile dintre ei, dar și, mai ales, în raport cu spectatorii) sunt, privite în adâncime, unele cu rădăcini etice. Nici nu-i de mirare că subtitlul (țintă) al colocviului de la Liège a fost *Shared Creation/Creație împărtășită*.

Cine este celălalt, pentru cine/cui oferim producțiile și discursurile noastre mediatoare, cum ajungem la el și cum îl convingem să vină și el către noi, ce neliniști ne unesc, ce fel de participare îi propunem, cât e ea de intensă, de inteligibilă și de producătoare de efect (modelator/formativ)? – toate sunt întrebări ale artiștilor și criticilor deopotrivă. Conștientizarea acestui fundament comun nu e una simplă, iar căile pe care am putea ajunge la ea sunt dintre cele mai diverse, uneori chiar încâlcite. Nu mă îndoiesc că acest fundament e, simultan, atât unul etic, cât și unul creativ/estetic: însă goana furibundă după notorietate (traductibilă în bani) nu ne apropie, ci ne îndepărtează, pe de-o parte, de împărtășirea coerentă a creativității, pe de alta, de utilizarea eficientă a însuși fundamentului comunicațional.

În acest punct, în fine, merită meditat și asupra uneia dintre provocările la adresa criticii și jurnalismului teatral despre care am mai vorbit, în treacăt, și în capitolele anterioare. E vorba despre implicarea directă a criticului/jurnalistului teatral (fie el exercitându-și meseria pe suport clasic, online sau în ambele) în actul însuși de creație și promovare a spectacolului, în curatorieri, ori procesele de construcție/selec-

ție festivalieră. Desigur, de când e exercițiul critic o practică socială, el s-a petrecut, în momente cheie, și în versiunea „de direcție". Ce ne-am fi făcut, în fiecare cultură europeană, fără direcții și criticii lor, de la Lessing și Diderot la Maiorescu? însă critica de direcție păstra totuși, în versiunile de până mai ieri, distanța clară între procesul de creație și reflecția critică. Ea era (și încă este) o formă de cercetare/prospectare activă și de reorientare ghidată a noilor forme de expresie și a valorilor estetice uzuale dinspre un ieri, către un mâine – atât în ce privește oferta cât și în ce privește receptarea. Pe când situația azi e mult mai confuză...

> *Alții, după cum am văzut, au anumite feluri de colaborare cu festivalurile, teatrele, companiile ori artiștii individuali. Însă asta poate conduce la alt fel de problemă, desigur cea a conflictului de interese. Această osservatione partecipata (observație implicată) îl pune pe critic într-o poziție complicată: nu mai e doar un observator independent al unui eveniment sau al unui festival ci, în diverse feluri, el devine prins în situațiile pe care le descrie și împărtășește măcar unele dintre ideile din spatele proiectului; intrăm pe tărâmul criticului angajat (presupunând că ne putem imagina c-ar exista vreun critic neangajat).*[trad.n.][53]

Despre munca criticului înăuntrul echipei, instituției, festivalului, ori alături de acestea s-a mai scris adesea. Desigur, interogația morală a lui Ponte di Pino e una legitimă, dar răspunsul, deloc simplu, la această interogație e în directă relație cu tipul de activitate pe care un critic îl exercită, temporar, comisionat sau voluntar, în formula sa „angajată", și de felul în care el își continuă sau nu exercițiul critic curent. Modelul etic european tradițional taie o graniță netă între activitățile profesional-promoționale, de publicitate sau de comunicare publică,

---

[53] Oliviero Ponte di Pino, *art. cit.*, p.257. [*Orig.* „Others, as we have seen, have some kind of collaboration with festivals, theatres or theatre companies or individual artists. But this may lead to another kind of problem, which is of course a possible conflict of interest. This osservazione partecipata (involved observation) puts the critic in a peculiar position: he is not just an independent observer of an event or of the festival, but in some ways he gets involved in the situation he is describing, and shares at least some of the ideas behind the project: we enter the realm of the engaged critic (if you can imagine that an unengaged critic can exist)."].

și cele jurnalistice. Un secretar literar venit din câmpul criticii își va întrerupe activitățile cronicărești, la fel un manager de PR. Devenit selecționer al unui festival, ori membru în jurii, criticul nu va mai lua, ci va da interviuri, nu va mai scrie sinteze sau analize cu privire la viața teatrală din spațiul său de selecție, pe perioada exercitării unui asemenea mandat. În realitate, și la noi, și în alte părți, după cum se vede, granița asta a devenit, nu de azi de ieri, una mai degrabă fluidă, ori chiar aburoasă. (Există exemple și de bune practici, și de rele practici în acest sens, dar nu vreau să insist aici). Nu mai departe de acum câteva luni, într-o analiză complexă referitoare la condiția criticii apărută într-o revistă internațională, Iulia Popovici scria, cu brutală sinceritate, cu privire la acest fenomen:

> *E oare lipsită de etică asumarea de către critic a unor asemenea relații care pun la îndoială însăși estimarea de către el a peisajului teatral în ansamblul său? înseamnă asta că avem deja o piață liberă în care oricare teatru își poate „cumpăra" propriul critic, iar teatrele chiar o și fac în scopul de a-și asigura cronici pozitive? Ce se vinde și ce se cumpără în cadrul acestei economii? Ei bine, depinde. Iar lucrul de care depinde cel mai tare este felul în care criticul pune preț nu pe vizibilitatea sa publică, ci pe expertiza sa teatrală. Fiindcă totul se rezumă la această realitate simplă: e vorba de bani și despre cum ne putem câștiga existența din critică.* [trad.n.][54]

Cred că o simplă disciplină interioară, dar și un binevenit consens deontologic în această privință, pot lesne să îl protejeze pe criticul de teatru de suspiciuni, fără să cădem pradă ipocriziei. E clar că supra-

---

[54] Iulia Popovici, „The New Economy of Theatrical Expertise", în *Critical Stages*, nr.9/2014 (http://www.criticalstages.org/the-new-economy-of-theatrical-expertise). [*Orig.* „Is it unethical for a critic to assume such relationships that question his/her assessment of the general theatrical landscape as such? Does it mean that it's a free market for every theatre to 'buy' its own critic and do they actually do it in order to secure positive reviewing? What is it sold and what is it bought in the framework of this economy? Well, it depends. And the most important thing it depends on is how much the critic values not the public visibility of his/her writing but his/her theatrical expertise. Because everything goes down to this simple reality: it's about money and how we could still earn our life through criticism."].

viețuirea din scris e o problemă acută, pretutindeni, însă Iulia Popovici are dreptate: o dată în plus, și la acest capitol, nu goana după notorietate sau pseudo-autoritate, ci calitatea expertizei și trasarea clară a limitelor, *contractuale dar și personale*, asumate, sunt adevăratele soluții ale unei comunicări sănătoase între critici și beneficiarii lor, spectatori și/sau artiști. Privirea dinlăuntru, analitică și de mărturie, asupra actului de creație ori asupra procesului de selecție nu poate fi, la rigoare, decât una benefică, ba chiar așteptată de cititori, câtă vreme ea nu e subminată simultan de exercițiul critic asupra altor opere, instituții ori evenimente aflate în concurență cu propria ta activitate. La care, desigur, poți reveni oricând, după ce ți s-a terminat contractul. Însă e precaut să ne păstrăm scepticismul asupra consensului deontologic, într-un peisaj atât de tulburat și de lipsit de repere cum e cel în care ne mișcăm noi, astăzi și aici.

În plus, dac-ar fi să medităm și un pas mai departe privitor la propriile noastre unelte, aș zice că suntem, cu toții, critici, artiști și spectatori, foarte condiționați, încă, de modelele tradiționale, hiper-frecventate, ale genurilor jurnalistice „de opinie", distribuite preferențial, de secole, criticilor de artă: cronica de întâmpinare, cronica analitică, eseul, sinteza, editorialul. Atât spațiul presei tradiționale cât, mai ales, cel online favorizează azi o multitudine de tipuri de exercițiu jurnalistic și scriitoricesc, din care gândirea critică n-are cum să lipsească. Genuri deloc specifice, până mai ieri, scriiturii curente a criticului – relatarea participativă, reportajul de eveniment, jurnalul de repetiții, jurnalul de turneu, ancheta – pot fi, pe de-o parte, foarte antrenante pentru destinatar, iar pe de alta pot oferi criticului o provocare stilistică înviorătoare, reconfortantă. Mai mult decât atât, noile media oferă, cu doar un minim de alfabetizare ca utilizator, nebănuite deschideri de creativitate combinatorie (prin intervenții grafice, video și audio etc.) capabile să faciliteze atât stilistica exercițiului critic, cât și interesul și reactivitatea imediată a cititorului, fie el spectator sau artist.

> *Lucrul de care avem nevoie, în mod specific, e un laborator pentru critica de artă. Un spațiu experimental în care pot fi testate noi modele. (...) Internetul nu-i o amenințare, ci o oportunitate. Mai mult ca oricând, acum e posibil să-i implici pe cititori în brainstormingul aferent editorialelor culturale, adunând de la utilizatori conținuturi*

și reacții provenind din diverse spații anume. Fiindcă nu există încă suficiente bune practici în acest sens, e, deci, nevoie să le creăm. [trad.n.][55]

Altfel spus, înainte de a ne plictisi de jelit soarta criticii de artă – și a celei teatrale în particular – ar fi mult mai sănătos să ne stabilim cu limpezime regulile de joc în raport cu beneficiarii scrisului nostru, apoi strategiile multiple de muncă și, în fine, să dăm drumul la imaginație și creativitate. Cu cât mai repede, cu atât mai bine.

[55] Wouter Hillaert, *art. cit.* p. 416. [*Orig.* „What we need specifically is a laboratory for art criticism. An experimental space where new models can be tested. The internet is not a threat, but an opportunity. More than ever, it is possible to involve readers in brainstorming cultural editorials, gathering user content and feedback that is delivered in different specific spaces. Because there is not much good practice yet, so we need to create it."].

9.
Etica discursului critic în teatru. Încă un epilog provizoriu

Într-un mai vechi volum de eseuri[56], așezam în loc de concluzie un articol – într-o anumită măsură amplificat – apărut într-o defunctă revistă de cultură în 1996. Era dedicat dimensiunii etice a criticii de teatru. Articolul se dorea, în fond, o provocare pentru breaslă, iar așezarea sa în locul concluziilor venea, probabil, din iluzia naivă că ar fi putut stârni o dezbatere mai serioasă între confrați. Lucru care, firește, nu s-a întâmplat. Recitind acum textul, multe din cele adunate acolo nu par să se fi schimbat în vreun fel, ori par să se fi schimbat prea puțin. Cum nici indisponibilitatea (ca să nu zic indispoziția) breslei față de tematica deontologică nu pare să se fi clintit în vreo măsură care să producă și consecințe.

A reveni, deci, cu un alt text dedicat aceleiași teme, și așezat tot în loc de concluzie, poate părea un gest de încăpățânare infantilă. Mai ales că acum, după aproape douăzeci de ani, nici nu mai am „scuza" pe care mi-o atribuiau pe atunci unii colegi, aceea de a mă fi ocupat constant (și, „cu carte de muncă", peste un deceniu) de deontologia și legislația media. Cu toate astea, tocmai recitirea articolului cu pricina e, în ce mă privește, un argument cu greutate ca să reiau discuția, după atâta vreme. Practicile media s-au schimbat, criza presei scrise, tradiționale, a răsturnat multe dintre obișnuințele noastre de cititori, dar și de publiciști, dinamica aparițiilor și, mai ales, autoritatea perspectivei critice sunt mult mai drastic puse sub semnul întrebării. Se mai adaugă și motivul că, așa cum s-a văzut în capitolele anterioare, chestiunile corelate eticii centrează și polarizează adesea atât „conversațiile" libere dintre artiștii români și criticii lor, cât și pe acelea dintre criticii și jurnaliștii teatrali de vârste și cu experiențe diferite, din cam toată Europa acestui moment. Altfel spus, fie c-o recunoaștem, fie că nu, e o castană fierbinte.

Revizitarea „codului vesel". Îndatoririle

În ultimele pagini ale cărții, propuneam atunci o schiță pe cât am putut de amuzantă (dar și de luat în serios) pentru un cod etic

[56] Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, UNITEXT, București, 2000.

al criticului român de teatru. M-am întrebat cam cum se vede ea din perspectiva de azi, așa că mi-am propus s-o revizitez alături de cititor. Sunt 14 îndatoriri, doar 9 drepturi și un privilegiu final.

1. *Să-și fixeze ca prim comandament trezirea interesului publicului față de teatru.*

Hmmm... Pare oarecum bombastic. Primul lucru la care-aș renunța e militărosul substantiv „comandament". Poate mult mai blândul „scop",... ori chiar mai flexibilul „țintă"? Desigur, asta ar merita să fie prima aserțiune, însă orice trimitere la „trebuie", azi, mi se pare întrucâtva arogantă, deci de evitat. Pe de altă parte, nu doar criticul are de făcut așa ceva și, fără nici o îndoială, „trezirea interesului" nu stă doar pe spinarea lui. Azi, mult mai mult decât acum optsprezece ani, construcția și reconstrucția de publicuri e o treabă pe cât de urgentă, pe atât de anevoioasă, implicând eforturi colective, armonioase. Și viziune strategică. Criticul poate fi doar unul dintre partenerii acestui proces.

2. *Să nu spună niciodată NU înainte de-a intra în sală.*

Admit, aici n-aș schimba nimic. Dacă mergi la teatru, fă-o cu sufletul și mintea deschise. Ori stai acasă și lasă-i pe alții. În fond, dacă ești convins c-o să-ți pierzi vremea, de unde masochismul de-a te duce totuși la spectacol?

3. *Să citească totdeauna textul care-a stat la baza spectacolului și, dacă e posibil, și contextul acelui text.*

Desigur, nici aici n-am vreun amendament de făcut. Scrisul după impresii imediate, fără o minimă documentare prealabilă, e o maladie rea, cu potențial mare în/de a produce dezinformarea cititorului. Iar partea cu contextul în care-a fost creat textul și spectacolul e, parcă, mai importantă azi decât ieri...

4. *Să-și trăiască timpul cu generozitate.*

Cu toate că-mi amintesc perfect de ce-am introdus, atunci, această aserțiune, azi mi se pare artificială, superfluă. Oricine, artist sau nu, merită să-și trăiască timpul cu generozitate, cu bucurie, cu ochii deschiși și urechea ciulită. Nu toți suntem și suficient de capa-

bili sau de norocoși ca s-o putem face. Uneori suntem frustrați, alteori stresați, extenuați ori doar pur și simplu obosiți ori cu mintea aiurea. De ce-ar fi criticul de teatru mai „dator” decât șoferul de basculantă să deschidă bine ochii? Aș tăia această frază, că... „ce se taie nu se fluieră”.

5. *Să cunoască atât tradiția, cât și actualitatea mișcării teatrale din vremea sa, încercând să îi detecteze, o clipă mai devreme, direcțiile de dezvoltare, dar și agenții patogeni.*

Corect, dar cam lung. Plus că sunt, la rigoare, două îndatoriri într-una, chiar dacă între ele e o relație de contiguitate. Ca să nu mai zic că exprimarea e cam academistă, chiar dacă mai toată lumea ar fi, probabil, de acord cu conținutul enunțului. Ca să știi unde te duci și s-o mai spui și altora, e normal să știi bine de unde vii. Mă rog, poate că nu toată lumea poate ține balanța-n echilibru, există și între critici atât paseiști, cât și dintre cei care-și imaginează că roata s-a inventat ieri dimineață. În plus, e totdeauna dificil să evaluezi un proces ori un sistem atunci când faci tu însuți parte din el. Și, din cauza asta, echilibrarea tradiției cu prezentul continuu cere un viu efort de (ciclică) distanțare. În fine, un pic de auto-ironie n-ar fi stricat.

6. *Să citească în mod consecvent în multiple domenii care au de-a face cu teatrul, fără să fie teatru.*

Cam așa e, doar că cititul nu mi se mai pare, azi, de ajuns. Am mai mărturisit de multe ori această convingere: teatrul e o artă care nu se poate hrăni doar din sine însăși, presupunând că o asemenea artă auto-generativă chiar există. Sintetic și sinestezic, teatrul e îngrozitor de *material*, e nemijlocit legat de ceea ce se întâmplă în afara sa, de la durerile și bucuriile omenești accidentale la schimbările climatice, tehnologice, politice sau economice. Teatrul merge cu lumea și e despre lumea de oameni, oricât de abstract sau metaforic s-ar exprima el, la un moment sau altul al existenței sale. Or, nu poți fi în pasul lui dacă nu ești, cât de cât, și în pasul lumii cunoașterii, iar azi lumea cunoașterii nu-i cuprinsă numai în cărți și nu induce/rezumă doar cadrul lecturii, ci mult mai multe interacțiuni de comunicare. Față de care ar fi bine să ții fereastra deschisă, pe cât se poate, desigur. Însă, de ce-ar fi asta o

îndatorire și nu un drept? Greu de trasat o linie de demarcație aici între drepturi și îndatoriri...

7. *Să vadă în debutant mai întâi calitățile și, în celebritate, mai întâi defectele.*

Probabil că nici aici n-aș schimba. Aș răsturna însă ordinea ecuației, cu celebritățile în față. Fiindcă și pe la alții, dar mai ales la noi, există forme colective de recunoaștere și fixare a „celebrității" vecine cu adorația obligatorie față de faraoni, ori față de moaște. Un întreg amestec, toxic, de marketing inerțial-agresiv și feudalism instituțional se asociază, mai degrabă inconștient, cu o anume disponibilitate a publicurilor față de idolatria mecanică, necondiționată. În România de azi există o tendință periculoasă nu doar către relativizarea oricărui spirit critic în materie de artă teatrală, ci chiar cu una de anatemizare a oricărei interogații critice, atunci când e vorba de artiști sau chiar instituții pe care mediile le-au transformat în obiecte de cult. Adesea, te ia și spaima și, mai ales în cazul criticilor tineri, te simți tentat să taci mai degrabă decât să interoghezi estetici, producții intergale sau părți ale lor, ori simple intenții ale vreunei celebrități (canonice și canonizate). Or, comunicarea de tip artistic, mai ales în teatru, n-are nimic de-a face (e cazul s-o mai zicem o dată, și încă o dată) cu ceremonialurile de depunere a coroanelor de flori la picioarele statuii (vii).

8. *Să nu se lase influențat atunci când are cu adevărat vreo opinie.*

Mmmda. În gând, însă, mi-aș repeta, alături de critic, și propozițiile 3, 5 și, eventual, 6. Ca forme de verificare a opiniei bazate pe cunoaștere, nu pe impresii, nici pe stereotipii mediatice. În vremea noastră, nu există maladie mai lesne de răspândit decât stereotipul mediatic. Nici măcar gripa aviară.

9. *Să nu se simtă obligat să o aibă, atunci când n-o are.*

Chiar așa. De ce-ar trebui să avem mereu o opinie, despre orice? Fiindcă ține de câmpul nostru profesional, veți spune. Poate că da, însă câmpul nostru profesional e mult mai vast decât s-ar crede. Nu e rușinos, cred eu, să recunoști că nu știi, sau nu te pricepi, că trebuie să te documentezi mai adânc, sau pur și simplu n-ai înțeles ceva anume

privitor la un spectacol sau altul. E mult mai rușinos, cred, să sari iute cu „impresia" devenită opinie: ca să constați, peste o zi, o săptămână sau câțiva ani că, de fapt, habar n-aveai despre ce vorbeai. Caragiale era un înțelept: „Opinia e liberă, dar nu e și obligatorie".

10. Să nu afirme ceva la cocktail și altceva în cronică.

Sigur, ar fi absurd să ne imaginăm că ar putea exista vreun consens al breslei – de la noi și de oriunde altundeva – în privința evitării de principiu a petrecerilor de după premieră. Mai ales acum când, în mai toate locurile din lume, petrecerea a devenit adesea mai importantă decât prilejul care-i stă la bază... Într-un cod deontologic canadian, cred, era stipulată acum câteva decenii nu interdicția, ci recomandarea de a evita dineurile și petrecerile de după evenimentele politice sau artistice. Așa ceva ar fi, în România, o dublă imposibilitate: o dată fiindcă mai toată lumea consideră că „socializarea" cu echipa de creație nu implică riscuri deontologice, ci aduce un plus de cunoaștere/informare asupra procesului de creație. Și pe urmă, fiindcă, cel mai adesea, instituțiile de spectacol sunt cele care finanțează, în realitate, deplasarea jurnaliștilor și criticilor: deci e și politicos, și, de cele mai multe ori, inevitabil să participi la petrecerea de după. Cred, sincer, că, oricât ar părea de lipsită de importanță, practica asta e de fapt nocivă, câtă vreme nu e una spontană, ci una generalizată (aproape obligatorie), inducând o subordonare ipocrită, mascată, a criticului față de producători. Dar înțeleg că, cel puțin pe moment, nu există o formă de ieșire din „tradiție". (Nu exagerez, e o tradiție: în întunecații ani `80 am văzut critici cărora directorii teatrelor de provincie le umpleau portbagajul mașinii cu provizii de mâncare și băutură, pe câteva săptămâni. Sigur, azi nu mai vedem asta, dar putem traduce, uneori, procedurile simple de atunci în altele mult mai sofisticate...) În concluzie, mă limitam – și azi aș face la fel – la controlul individual, echilibrat, al discursului din spațiul privat, în relație cu cel public.

11. Să se urce măcar o dată în viață pe scenă.

Desigur. N-aș reveni asupra aserțiunii, am explicat-o adesea, inclusiv în această carte.

12. Să asculte și să privească cu creionul în mână.

Ce să zic? Asta e un soi de *wishful thinking*. Unii pot, la propriu, să își noteze observații *in progress*, în timp ce văd spectacolul sau filmul. Am încercat și eu, uneori, mai ales că am regăsit în multe cărți despre critică și critici această recomandare. Mărturisesc solemn, n-am reușit niciodată să le fac pe amândouă, așa că până la urmă mi-am creat un sistem personal de fixare în memorie a propriilor reflecții spectatoriale, pe care mi le notez acasă, înainte de a-mi face planul pentru cronică, eseu etc. Aș îndulci fraza de mai sus cu un „pe cât se poate”...

13. Să nu scrie niciodată ce „i se sugerează”.

E limpede, asta merită tăiată, fiindcă reia punctele 8, 9 și 10.

14. Să-și respecte confrații pentru opiniile lor și nu pentru temporara lor autoritate.

Cred c-am decorticat, în capitolele anterioare, fructul fără miez al „autorității” criticului în zilele noastre. Acum, chiar mai vizibil decât cu zece ani în urmă, mitologia autorității se destramă ca un fum. Sigur, dac-o privim la propriu, ici și colo câte un critic mai „deține funcții”, aproape fără ca cineva să fi băgat de seamă, ori fără ca el însuși să reușească să rezolve cumva ecuația dintre temporara „autoritate” și responsabilitățile care derivă din ea. Cât despre partea cu respectul opiniei confraților, care se răsfrânge nemijlocit atât în respectul față de aceștia ca persoană, cât și în respectul față de profesiunea ca atare, aserțiunea de mai sus pare să se fi depărtat așa...., ca un soi de orizont imposibil de atins. Desigur, putem însă dansa mai departe, cât ne-o va mai permite viața, dansul ipocrit al adulațiilor care țin loc de respect și anulează orice perspectivă critică. E și ăsta un menuet (sau o gempara), dar la finalul melodiei nici opinia, nici respectul, nici autoritatea nu cred că mai pot fi recuperate cumva.

Revizitarea „codului vesel”. Drepturi și privilegiu

La recitire, drepturile, ca și privilegiul final, se dezvăluie azi, părelnic, mult mai personalizate: nu pot să nu remarc că sunt legate nemijlocit de practica publicisticii curente, iar aceasta e, la rigoare, una

care ține nu doar de regulile (ipotetice) ale breslei, ci și de felul individualizat în care, conștient-inconștient, o exerciți tu însuți. Aș zice, de aceea, că aserțiunile despre drepturi ar fi mai înțelept să fie tratate ca obiecte de interogație pentru cititor, fie el spectator, artist sau critic.

1. *Să-i iubească pe artiști în scenă, nu și în afara ei.*

Însă care dintre noi, în viața de fiecare zi, sau în cea profesională, putem trasa o linie clară de demarcație între „iubire” și „admirație”? Și, cât de uman ar fi să nu te-mprietenești? Ufff! Ce temă cehoviană!

2. *Să se entuziasmeze public.*
3. *Să nu se entuziasmeze, tot public.*
4. *Să se plictisească și s-o afirme public.*

Le-am unit nu accidental, ci fiindcă, la rigoare, problema entuziasmului în procesul receptării intră în fișa postului de critic, în orice artă și-ar plasa acesta expertiza. E dreptul tău, nu obligația ta. În toate situațiile de mai sus? Cu siguranță, fiindcă accentul cade, de trei ori, pe „public”. Desigur, orice analiză statistică cu privire la discursurile critice ne-ar putea demonstra că, în publicistica românească despre teatru, cheltuiala de entuziasm e infinit mai mare decât consumul de energie interogativă. Lucru care ar trebui să probeze faptul că se face mai mult teatru bun decât teatru prost, plicticos sau pur și simplu neinteresant/inutil, pe metru pătrat de instituții teatrale, fie ele publice, private sau independente. Oare chiar așa stau lucrurile? Mă tem că dimpotrivă. Noroc (pentru producători, ca și pentru critici) că nu există, încă, o formă de statistică în stare să conjuge cele două tipuri de cheltuieli (de producție și de discurs entuziast).

5. *Să nu fie de acord cu opinia comună.*
6. *Să fie de acord cu opinia autorizată.*

Mărturisire: A devenit din ce în ce mai greu, sub agresiunea permanentă a marketingului (adesea agramat) și mitologizării mediatice, să-ți mai exerciți aceste drepturi în lumea de azi. Iar în România și mai și. Ar merita inventată o asociație internațională de recuperare și protecție a lor, ca fiind unele fundamentale. Și asta nu

numai în chestiuni de artă, ci chiar la nivelul de bază, al discursului public civil, de fiecare zi. Viziunea cu privire la faptul că „democratizarea" comunicării publice va produce efecte direct proporționale de extindere a gândirii democratice (care e, prin definiție, una CRITICĂ) s-a dovedit o iluzie mecanicistă. Cu cât comunicăm mai mult, cu atât gândim mai puțin, iar reflexele democratice ni se șterg pe nesimțite. Ce-i moftul ăla cu „opinia autorizată"? Cu se se mănâncă? Putem fi mândri că la noi s-a inventat și-un concept folcloric pentru asta: „sindromul poneiului roz".

7. *Să nu fie influențat de aplauze.*

Desigur. Azi mai mult ca ieri. Cu tot respectul pentru public, care adesea simte nevoia să-și consume astfel energia latentă, regenerându-se după ore de plictis pe banii proprii, aplauzele nu sunt un instrument corect de măsură, ci doar unul de temporară interacțiune cu spectacolul.

8. *Să urmărească atât opera, cât și demersul de creație.*

Sună, în principiu, corect. Dar mă întreb, o dată în plus, în ce măsură această aserțiune e un drept sau o îndatorire. Și în acest caz, granița e greu de trasat. Ea depinde, nemijlocit, de felul în care criticul de teatru își asumă principiile de responsabilitate generală, de la capitolul anterior al codului „vesel". Abia pe baza lor raportul dintre operă și demersul de continuitate (ale unui artist sau al unei echipe) devine relevant. Or, atunci, atenția concentrată, de durată, a criticului migrează, la rândul ei, aproape inconștient, de la categoria drepturilor la cea a îndatoririlor. Pe de altă parte, e o iluzie să-ți imaginezi că poți vedea tot, citi tot, comenta tot... fie și-n grădina ta locală... Pe scurt, sună corect, dar e mult mai greu decât pare.

9. *Să nu se lase păcălit.*

Asta-i bună! *Wishful thinking*, din nou! Cine are aroganța de a crede despre sine că nu poate fi păcălit? Ba chiar că „are dreptul" să nu fie păcălit? Orice comunicare are potențialul unei manipulări. Cea teatrală vrea, la rândul ei, să te păcălească, măcar din când în când. E

răspunderea noastră să nu ne lăsăm, dar e o iluzie absurdă să ne-nchipuim c-am putea-o evita clipă de clipă. Se taie!

PRIVILEGIU UNIC: Să tacă, atunci când tăcerea nu e egală cu păcatul omisiunii.

Lucru pe care, desigur, îl vom și face, măcar o vreme, mai ales c-am ajuns la

SFÂRȘIT

Partea a II-a

Neliniști și diagnoze critice

Spectacolul mort, spectatorul captiv și libertatea de a (nu) merge la teatru

Un spectator, unul singur (din fericire pentru el o persoană publică) a huiduit într-o sală de teatru[57]. Suficient ca să se poată – conform declarațiilor asupra libertății ale străbunicului John Stuart Mill – pune în discuție întregul edificiu al drepturilor și răspunderilor noastre de artiști și spectatori. Distanța m-a împiedicat, și de această dată, să fiu altceva decât cititorul (foarte interesat, deși... „sceptic") al dezbaterii de presă: ca atare pe cea de la Național am ratat-o involuntar. Dar, până azi, când scriu eu, nici media nu a reflectat-o decât sporadic, într-o relatare nu foarte relevantă din *Evenimentul Zilei* și, mai suculent în substanța „rupturii" imposibil de cusut dintre actor și public, pe blogul Cristinei Bazavan (pentru care trebuie să fac o fandare amplă: „*Chapeau!*"). Ca atare, tot ce îmi rămâne e *LiterNetul* și forumul ad hoc asupra problemei. Majoritar și hotărât în favoarea huiduitorului. Dar aceasta nu e o statistică reprezentativă, ci doar un fel de onestă și sănătoasă reacție de solidaritate, înăuntrul unui club de intelectuali și critici. Cât despre spectacol, dacă e bun sau prost, n-am nici o legitimitate în a mă pronunța, dar nici discuțiile n-au vizat în fond spectacolul. Cel mult, pot spune că piesa mi se pare una suportabilă, dar nici pe departe excepțională, cum zic unii colegi; iar de Fătulescu, cu două decenii în urmă, m-a legat o caldă prietenie. Cu mult drag mi-l amintesc mereu pe Virgil Flonta șoptindu-mi, de câte ori îl întâlneam la Sibiu: „Anul ăsta a promis că vine și montează!". E, de altfel, și ultimul cuvânt pe care l-am auzit de la el, cu două luni înainte să ne scape tuturor printre degete.

Ce se amână nu se mai poate recupera

După 1989, unii regizori – foarte puțini, Alexandru Dabija este și la acest capitol aproape o categorie cu un singur element – au simțit

[57] Pentru cei care n-au încă informația, este vorba despre premiera cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintal*, de Matei Vișniec, în regia lui Florin Fătulescu, la sala Atelier a TNB, la care Răzvan Penescu și-a permis să huiduie, provocând astfel un happening ad hoc, manageriat nefericit de actorul Claudiu Bleonț.

nevoia imperioasă de a se interoga nu numai încotro se va îndrepta de atunci încolo teatrul, ci și *de ce fac ei teatru*. Unele instituții teatrale (și acestea relativ puține, corul general – sau *mainstreamul*, ca sa folosim un anglism – suferind mai bine de un deceniu de suficiență auto-contemplativă) au simțit și ele, măcar temporar, nevoia de a-și pune întrebări asupra rostului și felului în care fac ele teatru: *pentru cine, ce fel de, cu cine* ș.a.m.d. Nici unele dintre aceste întrebări nu au căpătat vigoarea unor dezbateri publice serioase, chiar și atunci (sau mai ales atunci) când s-au organizat oficial... colocvii profesionale. Au plutit mereu, spre înghițirea acestor probleme fundamentale, atât ceața groasă a confortabilului („*ce să ne batem capul, oricum statul TREBUIE să ne susțină!*"), cât și mașinăria de fum consensuală, din subconștientul colectiv al lumii teatrale, cum că românii fac teatru bun, sau mai bun ca alții („*Avem o tradiție, să ne ținem de ea!*").

Numai că nici statul, nici tradiția nu sunt mecanisme dinamice, ci sunt forme convenționale, profund conservatoare, de organizare: una a structurilor de funcționare economică și socială, alta a mentalului colectiv (sau, mai sofisticat spus, a supraeului simbolic). Ca atare, atât ceața comodității cât și mașina de fum a consensului estetico-etico-teatral nu pot să pună și nu au cum să pună pe roate ceva care e esențialmente viu, cum e actul teatral în complexitatea lui. Pot cel mult să... conserve. Cârnații și scrumbiile se conservă la fum.

Din păcate, ceea ce se amână sau se ocultează cu greu se mai poate recupera. Tind deja să cred că recuperarea e imposibilă într-o dinamică socială de asemenea ritmuri și proporții. Mai ales când e vorba de întrebările de corecție, întrebările de substanță la care nu s-a răspuns, cu atât mai mult cele care nu s-au rostit. Părea stupid, cu cincisprezece ani în urmă, să te întrebi de ce vine omul la teatru. Și, ca atare, când puneam această întrebare[58] nimeni (aproape) nu se ostenea să cadă pe gânduri, dară-mi-te să răspundă. Părea exagerat (iar unii au făcut chiar aluzie la dogmatism) să te întrebi de ce spectacolul de teatru arată din ce în ce mai prăfos și mai baroc; în fond, din ce în ce mai sofisticat, dar și mai golit de interacțiune reală, umană și comunicațională, cu partenerul din fotoliu. Și de ce nu e nimeni interesat

[58] *Cotidianul – L.A&I*, 1993; *Semnal teatral,* 1995; *ultimaT*, 1998-1999, apoi în *Modelul teatral românesc*, UNITEXT, București, 2000.

să deslușească raporturile dintre publicul de teatru și estetica teatrală „oficial” instituită. „Dar publicul, cum vedeți, vine, și aplaudă!”, ți se răspundea, de cele mai multe ori, pe câte-un colț de foaier. Cât de des? De câte ori se joacă spectacolul? Din cine e format publicul? Acestea au rămas chestiuni marginale, chiar neimportante pentru suma (în fine, hai să zicem majoritatea) membrilor comunității teatrale. O comunitate în cea mai mare măsură bugetată din ce în ce mai îmbelșugat, chiar dacă, în comparație cu alte țări al căror PIB nici nu poate fi încă visat de noi, oamenii de teatru (care chiar muncesc) fac mult mai puțini bani. Să fim serioși, nu vedeți festivalurile? Lumea vine, cu ghiotura, rămâne și pe dinafară. Cum să te mai întrebi despre public și adecvarea spectacolului la el, când publicul se bulucește?

Dar chiar vine? Sau doar vizitează o ceremonie socială? Chiar stă? Sau doar pare că stă în fotoliu? Chiar urmărește, sau doar pare (ori simulează, ca unele doamne profesioniste, în pat) că participă? De unde acest super-simptom, despre care vorbesc aproape toți cei care comentează incidentul recent de la Național, al spectacolului prost, plicticos, inutil, urmat de ropote entuziaste de aplauze? Cum s-a născut și cine întreține această enormă – și în fond profund schizo-masochistă – ipocrizie?

La un astfel de spectacol, cu vreo șapte sute de oameni în sală, stând comod la lojă, am numărat telefoanele mobile pe care se făcea chat. Erau mai bine de douăzeci de „needucați” care-și omorau plictiseala conversând cu te miri cine, încă de la actul întâi. Douăzeci de licurici în întunericul sălii. Să vedeți cu cât entuziasm strigau, în picioare, imediat după lăsarea cortinei: „Bravo! Bravo!” La un altul, într-un oraș de provincie, într-o enormă sală a sindicatelor în care se desfășura premiera a – probabil – celui mai crunt și mai manelistic delir shakespearian pe care l-am avut de îndurat vreodată, în pofida faptului că muzica a pârâit și ilustrația sonoră s-a încurcat de vreo cinci șase ori, în pofida luminilor care alergau haotic după actori, în pofida completei galimatii din care nimeni nu mai înțelegea nimic și – cel mai rău – în pofida hemoragiei de spectatori care se scurseseră, discret, printre rânduri pe toată durata reprezentației, s-a ovaționat ca la ședințele de campanie electorală, regizorul a fost adus pe scenă și gratulat cu flori ș.a.m.d. E oare suficient să dăm vina pe public, câtă vreme fenomenul

e aproape general? Știm cu toții că la al doilea și al treilea spectacol lucrurile intră, încetișor, în normalitate, iar publicul se rărește, ori chiar dispare cu desăvârșire. Să dăm vina pe instituții? Ori pe finanțatori? Ori pe... critică?

Dar există, de fapt, o vinovăție, fie ea colectivă, fie ea individuală?

Ceremonialul cultural, plăcerea și receptarea

Un spectacol de teatru are mai multe funcții, unele dintre acestea, tocmai din pricină că spectacolul însuși e o desfășurare temporală sincretică, putând intra în competiție, ori chiar în contradicție unele cu altele. Spectacolul e eveniment participativ, *in praesentia*, adică petrecându-se *aici și acum*. Dar tot el e și, la nivel antropologic, un ceremonial de socializare, care are reguli ritualizate, mai mult sau mai puțin conștient și coerent constituite: proceduri de vestimentație pentru spectatori, dar și convenții de separare a spațiului reprezentării de cel al receptării, proceduri pre și post reprezentație (marketingul de spectacol, dar și auto-pregătirea spectatorului, în foaier, prin conversații, ascuțirea atenției, protocoalele convenționale de instalare etc., pe de-o parte; exprimarea participației și gratitudinii publicului față de interpreți, protocoalele convenționale de părăsire a sălii, pe de cealaltă parte.)

În același timp, spectacolul de teatru e și produs artistic, pe o piață a produselor care e intens competitivă, fie că e vorba de piața „ideilor și formelor estetice", fie că e vorba de piața consumului cultural ca atare, fie ambele. Și, nu în ultimul, ci chiar în cel mai neliniștitor rând, cel puțin în post-modernitatea în care ne aflăm, spectacolul e și una, doar una din multiplele forme de petrecere a timpului liber; altfel spus, o formă de divertisment, că ne convine sau nu această condiție-funcție. Deci, la acest nivel, teatrul e, oricât de rău ne-ar irita asta, *o procedură socială de producere și degustare a plăcerii*, fără de care toate celelalte procese ulterioare, de natură intelectivă, rațională ori de evaluare „estetică" sunt, în fond, cu neputință de atins.

Toate aceste funcții lucrează (se actualizează) simultan, nu de puține ori certându-se între ele. Ele vorbesc nu numai despre „ce face teatrul" ci și, în profunzimea lor, despre „ce este teatrul". Cum vedem,

însă, fiecare dintre aceste funcții implică, fără drept de apel, publicul (sau publicurile potențiale): spectatorul / spectatorii determină – prin gusturile și alegerile lor – însăși particularitatea funcției, ca și dinamica ei. Nu estetica spectacolului este, de cele mai multe ori, forța de inducție a unui public, ci publicul reprezintă forța de inducție asupra unei estetici sau alteia, chiar dacă, astăzi, ni se pare paradoxală o asemenea răsturnare.

> *Evenimentul [teatral] nu e un produs finit în felul în care e un roman sau un poem. E un proces interactiv, care se bazează pe prezența spectatorilor ca să-și ducă la îndeplinire efectele. O reprezentație e, bineînțeles, invers decât o operă tipărită, totdeauna deschisă unor imediate și publice așteptări, modificări, ori respingeri din partea acelor oameni cărora li se adresează.*[trad.n.][59]

Altfel spus, spre deosebire de practicile cultural-sociale care intră în câmpul de definiție al artei și care se adresează individual destinatarului lor, pe un suport anume și într-un set de coduri și convenții omogen, sincretismul dar și directețea *aici-acum* a artelor spectacolului – teatrul fiind doar una dintre ele – sunt suspuse, cu *grad maxim de risc*, canoanelor de acceptare – estetice dar și tematice – ale orizontului contextual al așteptărilor publicului[60], dispoziției fluctuante dintr-o seară sau alta, ori chiar dezacordului net. Teatrul e, deci, o întreprindere comunicațională și artistică de risc. Sau, cel puțin, aceasta ar fi una dintre sănătoasele concluzii asupra relației sale cu receptarea, cu condiția ca această relație să fie așezată, la rândul ei, pe o bază sănătoasă. Fiindcă, în absența acestui risc dat de jocul amplu al negocierii (mai mult sau mai puțin tacite) și acceptării, ce *efecte de persuasiune și emulație* ar mai putea avea spectacolul teatral?

Pe de altă parte, în plină luptă corp la corp cu „practica burgheză" a ceremonialului teatral, direcționat mai degrabă spre o academică și fadă „lingușire" a receptării (comercialitate, divertisment minor, fals

---

[59] Susan Bennett, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, Routledge, London and New York, 2005, p. 68.

[60] Vezi în acest sens Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminarity" în Michel Bernamou, Charles Carameloo (editori), *Performance and Postmodern Culture*, Coda Press Inc., Madison, 1977, pp. 19-32.

realism încătușat în clișee etc.) teatrul secolului trecut și-a diversificat nu numai strategiile estetice, ci și pe cele strict comunicaționale. Ba chiar, după anii `60, această diversificare abstractizantă a ajuns (treptat, treptat) să solicite de la spectator un *grad de competență* din ce în ce mai sofisticat la nivelul decodificării și interpretării structurilor și mesajelor sale. El a devenit, în multe locuri din Europa și chiar din Statele Unite (unde, totuși, tradiția – bună sau rea, nu contează – a producției teatrale validate comercial, fără intervenția statului, s-a păstrat neștirbită) dintr-o *practică socială populară*, care mai putea fi revendicată ca atare în vremea condiției sale „burgheze", o practică în bună măsură pentru spectatorii inițiați: altfel spus pentru elite din ce în ce mai „profesionalizate" de destinatari-spectatori.

Niveluri diferite de competență în ceea ce privește practica receptării teatrale sunt, de la un punct încolo (cam începând cu revoluția teatrală produsă de simbolismul rus și ulterior, într-un nou val, de asimilarea operei teoretice a lui Artaud) puse acum în joc, particularizând „teatrul de artă" în raport cu cel „de consum", despărțind apele în ceea ce-i privește pe spectatorii fiecărui palier și rafinând simultan atât scriitura și regia de teatru, cât și potențialele sisteme de interpretare ale beneficiarilor acestora[61].

Acest glisaj treptat, dar aparent definitiv a produs un soi de involuntară inversare între condiția și funcțiile „decorative" ale teatrului renascentist și baroc, cu adresare și legitimare aristocrată, și condiția de „aristocratizare" auctorială (în coada de cometă a esteticii romantice a „geniului", a „demiurgului artist"). O inversare care include în sine și publicul aferent, care nu mai induce, ci doar beneficiază, în noua sa condiție de confrerie a inițiaților.

Ceva s-a câștigat pe bună dreptate: statutul de independență complexă al artei teatrale, atât în raport cu celelalte componente sincretice ale sale, luate una câte una (text literar, pictură de scenă, muzică etc.); ca și o definire de sine a teatrului în raport cu alte arte ale spectacolului cu care are a concura (film, operă, concert muzical etc.)

[61] Vezi, în acest sens, Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London,1980, pp. 55-62; Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, Performing Arts Journa1, New York, 1982, p. 72. Dar și, pentru o discuție mai amplă, strict pe acest subiect, Miruna Runcan, „Spectatorul co-autor", în *Fotoliul scepticului spectator*, Editura UNITEXT, București, 2007.

Evident, ceva s-a și pierdut, cel puțin pentru o bună bucată de vreme: adresabilitatea directă, care să poată (prin strategii complexe dar și cu efecte aparent simple, integratoare) produce „lecturi” multiple, pentru categorii diverse de spectatori, aflate simultan *în același moment și în același loc*. Mai curat spus, s-a pierdut funcţia de comuniune întru plăcere (iar plăcerea trebuie luată aici în sensul ei plenar, fizic-psihic-intelectiv, și nu în cel restrictiv-fizic, atâta vreme demonizabil și, deci, demonizat).

Era condiția „teatrului burghez” (cum îi ziceau avangardiștii) atât de răsuflată, ori atât de periculos-manipulativă? Evident că da, numai că aici nu poate fi vorba despre vinovății, câtă vreme avem de-a face cu un proces complex, care acoperă un secol de evoluție socială și estetică. Fie că ne irită sau nu asta, teatrul e, în cele din urmă, în spațiul eurocentric, o practică... burgheză. Adică, etimologic dar și antropologic vorbind, o *ceremonie socială urbană*. Or, el s-a cerut, în deceniile din urmă, protejat și revigorat ca atare, în raporturile lui vii cu populațiile urbane reale. De aici mai departe, corecțiile și adecvările de substanță, survenite încă din anii `80, nu mai suferă nici de iluzia recuperării „marilor mase” de public (ideologic manipulabile), nici de aceea a conservării auto-reflexive a raportului privilegiat dintre artist și destinatar[62].

Corecțiile și adecvările, foarte multe și foarte stratificate, sunt din ce în ce mai conștient direcționate spre stabilirea de raporturi de comunicare artistică particulare cu anume tipuri de publicuri, temporal și local constituite. Ele uzează de problematici și estetici care nu se mai narcotizează cu idealul unei unicități auto-referențiale ultime. *Aici și acum*-ul teatral tind să devină, pe baza fragilă dar și inconfundabilă a prezenței vii, dintr-un context funciar al perisabilității, strategii voluntare de comunicare și intervenție interpersonală și/sau colectivă. Tocmai punerea în paranteză a iluzoriului său fundamentalism (de OPERĂ sieși suficientă) reușește de cele mai multe ori să dea vigoare și eficiență actului teatral (din ce în ce mai orientat către condiția sa de EVENIMENT, ba chiar de irepetabilitate, așa cum se întâmplă în *performance*).

[62] Ca în sublimele experimente cu fundament sacral ale lui Grotowski, în care se tenta, luciferic aș zice, transferul de cunoaștere revelată între minuscula echipă și minusculul eșantion de participanți-spectatori.

Numai că e, în sine, foarte dificil să poți analiza distanța dintre receptarea și interpretarea individuală, a fiecărui spectator, și efectul mai degrabă ambiental al receptării așa cum e ea în realitate, acolo unde spectatorii de teatru sunt împreună. Ei constituie, ca și cei de film, ca și cei de muzică live, fie ea clasică, ori aparținând culturii populare corpusuri cu psihism colectiv aproape incuantificabil. Receptarea vecinului de fotoliu sau a grupului cu care ai venit la spectacol o influențează invizibil pe a ta, reacția personală se transmite în anume momente și se topește în reacția colectivă, chiar dacă, la ieșirea de la spectacol ori concert, ori film, constați că, de înțeles, ai înțeles altceva decât cel mai bun prieten al tău. De foarte multe ori, așa cum bine remarca Anne Ubersfeld, e „*greu să înoți împotriva curentului*", indiferent dacă acesta e unul de entuziasm sau unul de respingere totală[63]. Și aici, dincolo de teoriile teatrale, semiotice sau pragmatice, intervine... libertatea. Fiindcă, atâta vreme cât spectacolele sunt din ce în ce mai diferențiate în raport cu publicurile lor țintă, iar *mainstreamul* nu mai aduce în joc un public „burghez" în sensul comercial-confortabil, ci unul, de asemenea burghez, dar caracterizat printr-o „specializare" culturală din ce în ce mai restrictivă, comunicarea prin act teatral pare încercuită de fluxurile și refluxurile stricte ale unui hipercentru, față de care marginile par aproape fără contact. Unde mai încape libertatea de a te bucura atunci când ceilalți se strâmbă? Dar aceea de a huidui când majoritățile ovaționează?

Instituții, regizori, colective, critici. Sau despre canonul managerial-estetic și brandul cultural

Să ne dăm un pas înapoi! Faptul că spectatorul empatizează cu comunitatea, *hic et nunc* constituită ca public, nu e, nu poate și nici nu trebuie să fie o sclavie. E o formă silențioasă de libertate. Cum nici faptul că el nu empatizează nu poate și nici nu trebuie să fie un semn de deficiență mentală ori emoțională. Ci doar ceea ce e: un dezacord, adică o manifestare a libertății. Pentru ambele ipostaze de relație limită între condiția de spectator individual și aceea de membru al publicului

[63] Anne Ubersfeld, *L'Ecole du Spectateur. Lire le Theatre 2*, Editions Sociales, Paris, 1981, p.306.

nu se impune decât o singură condiționare reală: a onestității față de propriile sentimente și propria gândire. Și aici ne întoarcem de unde am pornit.

Cu un deceniu înainte de incidentul de la Național, cel cu „dezacordul manifest" al spectatorului Răzvan Penescu în fata uralelor la *Istoria comunismului*..., am trăit pentru prima dată un embrion similar de situație penibilă. La reprezentația din Festivalul Național cu *O batistă pe Dunăre* de D.R. Popescu, în regia directorului de pe atunci, Ion Cojar, cam cu vreo zece minute înainte de pauză, un spectator s-a ridicat de pe la jumătatea rândului al treilea din Sala Mare (!!!imaginați-vă momentul!!!), și-a traversat printre picioarele celorlalți spectatori, tacticos dar cu aplomb și cu semnificație. N-a trântit și ușa, a provocat doar o ușoară rumoare, într-o sală umplută la refuz cu public festivalier, inclusiv actorime, criticime etc. Firește, la final s-a aplaudat frenetic, cu urale la adresa marilor actrițe care jucau în atât de stupida, aproape grotesca piesă (Mariana Mihuț, Leopoldina Bălănuță, Ileana Stana Ionescu), din care maestrul Cojar făcuse un soi de poem politico-liric, cu vagi note de Cenaclu Flacăra (cred că muzica era a lui Mircea Baniciu, care-și reciclase niște cântece mai vechi). La ieșire, un prieten critic îmi șoptește: „*Brav bărbat ăla de-a plecat!*" Evident, nici o urmă din această remarcă de foaier n-a apărut în revista în care scria. Și nici în celelalte, suficiente, cronici pe care le-am citit, mai toate centrate pe performanțele actrițelor.

Și câte astfel de situații, din ce în ce mai incredibile, nu întâlnim la fiecare pas, și în București, și oriunde în țară! Ele sunt cu atât mai uimitoare cu cât, în fond, ne oferă un spectacol de falsă omogenitate a reacției, de pseudo-empatie, care roade malign la rădăcina actului teatral în ansamblul său, și a practicii culturale (de ceremonie socială constituită) în însăși îndreptățirea sa fundamentală. Fiindcă, în cele din urmă, o practică culturală falsificată e menită dispariției, cot la cot cu falsificatorii ei, artiști și public deopotrivă.

Patrice Pavis atrăgea atenția[64] asupra rolului central al spectatorului în activarea relație comunicaționale în raport cu structurarea codurilor de construcție ale spectacolului. El demonstra că producția (altfel spus spectacolul luat ca operă) și receptarea ei formează un ci-

[64] Patrice Pavis, „La Réception du texte dramatique et spectaculaire", în *Versus*, nr. 41, 1985, pp. 69-94.

clu hermeneutic, fiecare presupunând-o pe cealaltă, degajându-și una alteia, deschis, modelările formale și direcțiile de semnificație. Altfel spus, devenind împreună. La rândul său, Marco de Marinis vorbea despre două tipuri esențiale, actualizate într-o inefabilă combinatorie, de „dramaturgii ale spectatorului": unul pasiv, în care acesta este subsumat ca țintă fixă ansamblului de autori ai reprezentației teatrale (altfel spus, între echipa de producători și public există o relație fixă de tip cerere și oferă, fiecare știind precis ce i se cere și ce i se oferă, ca într-un contract de utilizare). Și unul activ, în care „*percepția, interpretarea, evaluarea estetică, memorizarea, răspunsul emoțional și intelectiv*" sunt permanent provocate, stimulate și lărgite, spectacolul însuși încărcându-se energetic și silistic de pe urma acestui schimb[65].

Atunci, în anii `80, nici Pavis, nici De Marinis nu aveau cum să prevadă nici „închiderea ciclului hermeneutic" (spre mortal ar zice Brook), nici, cu atât mai puțin, o a treia „dramaturgie a spectatorului", cea *captivă*. *Spectatorul captiv* este combinația perfect echilibrată dintre instalarea reacției de receptare într-un inventar hermeneutic, aparent activ, al clișeului cultural (neapărat „*haute couture*", oricât de fantasmagorice ar fi asociațiile și imaginile metaforă) și pasivitatea absolută în raport cu plictiseala generată de absența oricărei provocări la nivel emoțional-intelectiv. Spectatorul captiv este cel care „știe ceea ce vrea să afle" și „află ceea ce deja știe", auto-excitându-se numai în raport cu jocurile de recunoaștere, în defavoarea oricărei cunoașteri reale. Care, în artele spectacolului, nu poate fi decât emoțional-intelectivă, nu și invers. Altminteri am reacționa orgasmatic la simpla citire sau recitire a filozofilor clasici ori contemporani.

Spectatorul captiv nu trăiește numai în România, el e universal. Se hrănește din simularea plăcerii și refuză până și adierea ei pe celălalt trotuar, așa cum călugărul medieval era dator să-și refuze și să-și pedepsească visele erotice, ca pe iminența păcatului cu gândul. Spectatorul captiv caută mituri acolo unde vede o simplă mască, pune în orice gogomănie imaginea unui *déjà vu* și inventează relații între ele. Fiindcă spectatorul captiv e snob, nu recunoaște că a venit la spectacol ca să cauționeze (cu entuziasmul lui fabricat dinainte de a pătrunde pe ușa masivă a teatrului) un regizor sau un actor care funcționează drept

[65] Marco de Marinis, „Dramaturgy of the Spectator", în *The Drama Review*, 31.2, 1987, p. 101.

locomotivă în mica industrie a *box-office*-ului de turism cultural. El vrea atingerea, fie ea și la zece metri distanța, a „marii arte”, indiferent dacă productul ofertat înseamnă ceva sau nu, vrea ceva sau nu, sau propune ceva sau nu. Vrea, de fapt, un BRAND. Spectatorul captiv își poartă captivitatea ca pe o decorație, la butonieră, iar libertatea îi e, și la teatru ca și-n viață, o povară incalificabilă. Fiindcă, spectatorul captiv nu e cult (nu are, adică, o cultură a funcțiilor și procedurilor propriei libertăți, în raport cu care arta e un vehicul principal), el e cultural. Tot astfel cum anume doamne care tac vast și expresiv, „tocmai la pont”, în cluburile boeme, reușesc să pare culte când sunt, de fapt, doar diletant culturale.

Să nu-l demonizăm! Spectatorul captiv e și produs și producător; relația e una, așa cum semiotica și pragmatica au demonstrat-o de decenii, de strictă reciprocitate. Instituția teatrală trebuie să trăiască și ea. Pentru a trăi, de la buget, are nevoie, în măsuri aproape egale, de artiști care să producă și de spectatori care să cumpere bilet. Măcar de formă. În condițiile în care un spectator dă, încă, un preț pe bilet egal cu două pachete de țigări, orice regulă economică iese din joc. Banii de la spectator nu pot produce teatru într-un ritm minim compensabil. În schimb, un regizor importat de la București, Pitești sau Copenhaga e cu atât mai valoros cu cât în mentalul colectiv va fi fost excitat neuronul unui ipotetic *box office*. Cum spectatorul nu-l poate plăti din biletele vândute, la mijloc intră statul, adică contribuabilul. Prețul cu care va fi contractat regizorul va fi, îndeobște, cu atât mai mare cu cât neuronul spectatorului captiv va fi mai lesne excitabil, iar statul finanțator mai lesne mândru de „implicația sa culturală” în BRAND. De aici și extraordinara afacere: în România de azi, instituția teatrală (publică, adică de STAT) este sifonată cu aceleași mijloace cu care, *mutatis mutandis*, erau sifonate combinatele siderurgice deunăzi. Un mare festival de teatru sau de muzică consumă cât bugetul unui județ pe un an, fără să aibă decât rar producții proprii (și acelea alese pe brandul captiv); dar a aduna a mia parte din acești bani pentru o comisionare de piesă (cine-a mai văzut?!), o publicare de volum, ori o producție independentă de teatru e aproape o imposibilitate.

Spectatorul captiv și artistul captiv al propriului model estetic, direcționat către conservarea propriului status, formează, așa cum zicea Pavis, un ciclu hermeneutic: numai că nu unul deschis, ci unul evident închis. Domnul Ionescu, ori Marinescu, sau doamna Grigorescu, ori Petrescu își conservă statusul de „culturali”, acceptând faptul că, din

salariul lor de bugetari, de 1.000 de lei, o părticică prin bilet, o alta prin impozite, se duce la marele regizor Z sau Y. Părticica, de regulă, se ridică la minim 5.000, maxim 25.000 de Euro. E ceva ciudat aici? Nimic. Orice plăcere se plătește, până și una simulată. De aceea, spectatorul captiv nu e niciodată nici emoționat, nici contrariat, în schimb e totdeauna mulțumit și de sine și de spectacol.

Nu e adevărat? Ba da, dar cine ar îndrăzni să-și pună public vreo întrebare despre ingineria financiară a producției teatrale oficiale? Instituția teatrală (publică) se dă peste cap, aleargă de nebună după sponsorizări din care, în România banală, urbană, dar dornică de teatru adevărat, s-ar face cinci spectacole. Fiindcă instituția teatrală nu lucrează nici după legile pieței, care sunt dușmane artei, dar nici după cele ale generoasei inițiative de implicație, care presupun, alături de arta implicită, voluntariat, experimentalism real și generozitate. Deci risc[66]. Instituția teatrală e la rândul ei captivă: captivă mentalităților vetuste, captivă legislației structural pașoptiste, captivă presiunilor publicului captiv, captivă criticii encomiastice și turismului teatral.

A merge la teatru ar trebui să fie o bucurie exercitată în libertate. Tot așa de bine cum a fluiera la teatru, măcar din când în când, ar trebui să fie nu o mitocănie, ci un semnal consistent că libertatea de a te bucura îți e drastic încălcată. Ar fi catastrofic să punem pe umerii solitarului spectator care a huiduit o dată (fie el și o persoană publică) toată încărcătura răzbunătoare pe care am acumulat-o în ani. Mai degrabă ar trebui să ne trezim și să scuturăm lanțurile captivității, în mod sistematic. Plecând cu aplomb atunci când nu mai e nimic de sperat de la spectacolul cu pricina, sau refuzând să aplaudăm. Înțelegând ce ni se întâmplă și refuzându-ne captivitatea.

2007

[66] Aflu dintr-o carte recentă dedicată avangardei americane din anii ‘60, cea cunoscută sub numele de off-off-Broadway (Stephen J. Botttoms, *Playing Underground*, The University Of Michigan Press, Ann Arbor, 2006), că enorma problemă care a dus la disoluția mișcării alternative teatrale din New York a fost presiunea sindicatelor de a se vinde bilete și de a se semna contracte colective minimale cu actorii și regizorii. Altfel spus, normalitatea din *mainstream* a ucis avangarda. Oare cititorul-spectatorul român și-a imaginat vreodată că marile spectacole despre care a citit sau auzit din cărți, ca *Paradise Now*, originalul lui *Hair* ori chiar *Trilogia antică*.... nu au avut încasări, nici drepturi de autor? Nu vreau să spun, se înțelege, că asta ar fi fost vreo fericire...

Al cui e teatrul?
Exercițiu despre valoarea în sine și valoarea adăugată a teatrului românesc

Evaluare, valoare, spectacol de teatru... O introducere...

Cea mai puternică tentație – și cum să-i reziști oare? – după scurgerea a douăzeci de ani de libertate, e aceea de a citi distanțele, evaluând de unde am plecat și unde am ajuns. Când însă e vorba despre teatru, dincolo de devenirile istoric și sociologic cuantificabile, evaluarea ar trebui, cred, să cuprindă și o preliminară discuție (prima, cât de cât serioasă) cu privire la valoare și valori. Fiindcă, altminteri, pe ce te-ai putea baza în mod legitim, pentru a evalua un drum de douăzeci de ani? Impresiile și instinctele sunt, totuși, operatori insuficienți pentru o asemenea durată.

Numai că, așa cum nu suntem mai niciodată pregătiți să discutăm serios și sistematic despre consistența și adecvarea relației dintre spectacol și publicurile sale, tot astfel, implicit, o discuție coerentă și serioasă despre valori e destul de greu de stârnit. În fond, dezinteresul teoretic față de public e, într-o bună măsură, născut în mod direct din cel privitor la revizitarea valorilor: într-un fel de straniu consens tacit, comunitatea teatrală romanescă pare să nutrească, fie și nemărturisit, iluzia unei neclintiri axiologice care trece ca un tăvălug peste răspunsurile momentane și peste evoluțiile inerente de gust, interese tematice și cultură spectacologică ale generațiilor succesive de publicuri.

Ca atare, cum mi se pare de la sine înțeles ca treaba criticului, în orice câmp, e aceea de a stârni activități mentale inconfortabile, propun să revizităm, chiar sumar, câmpul definițiilor asupra valorilor, adaptându-l fie și în fugă, peisajului în mișcare al teatrului nostru din ultimii douăzeci de ani. S-o luăm, deci, de la dicționar...

Teatru, valoare, muncă...

Valoare: *însușire a unor lucruri, fapte, idei, fenomene de a corespunde necesităților sociale și idealurilor generate de aces-*

tea; suma calităților care dau preț unui obiect, unei ființe, unui fenomen etc.; importanță, însemnătate, preț, merit.

(DEX ONLINE)

Valoarea productelor teatrului românesc ar putea fi, deci, o însușire dictată de consensul asupra „*necesităților sociale și idealurilor generate de acestea*". Poate fi valoarea unui spectacol, unui artist sau a operei sale ierarhizată în importanță, preț sau merit, pe termen nedefinit? Probabil că, în stare de trezie și onestitate asumată, niciunul dintre membrii comunității teatrale românești n-ar îndrăzni să pretindă așa ceva. Teatrul e, ne plângem sau ne mândrim cu toții, o artă supusă prin definiție efemerității: implicit, valoarea e de recunoscut numai într-un context spațial și temporal dat, în funcție de, cum zice și bietul dicționar, „*necesități și idealuri*".

Au rămas necesitățile și idealurile aceleași, timp de douăzeci de ani? Dacă ai contabiliza cu atenție suma sistemelor noastre de evaluare, manifestată, să zicem, prin premii naționale de tip Gala Uniter, ai tinde să crezi mai degrabă că da, necesitățile și ideaurile sunt azi aceleași ca în 1990. Dacă ieși din acest exercițiu statistic afară, în stradă, lucrurile par mult mai greu de înțeles.

Ori, poate, necesitățile s-au schimbat, dar idealurile nu? O asemenea ipoteză ar presupune un dezechilibru major la niveul mentalului colectiv: un soi de bovarism axiologic greu de admis în prezența unei dinamici sociale, politice, economice și morale dintre cele mai accelerate și mai confuze....

Cred, mai degrabă, ca punct de start, că există în comunitatea teatrală românescă, la nivelul definiției primare cu privire la valoare, un soi de ruptură, de prăpastie între discursurile și activitățile evaluatoare, pe de-o parte, și dinamica socială, pe de alta: idealurile sunt văzute ca opunându-se necesităților, sau ca fiind în totală complementaritate cu acestea. Necesitățile sunt vulgare, idealurile sunt nobile. În consecință, idealurile sunt... compensatoare în raport cu vulgaritatea necesităților.

Mai există și varianta în care necesitățile „reale" le sunt insesizabile cetățenilor de rând, dar ei pot fi recuperați spiritual prin reiterarea idealurilor, astfel încât să le redescopere pe cele dintâi ca fiind adevă-

ratele, imuabilele lor necesități, de când lumea și pământul. Idelaurile sunt... idealiste, în sensul vulgar marxist, adică sunt un fel de frigider al imaginarului, a cărui utilitate e să țină conservate... „valorile în sine". Cea mai bine conservată în acest sens e, firește, și cea mai greu de definit: „valoarea estetică".

Fiindcă, nu-i așa, ultimii douăzeci de ani ai comunismului au produs, ca reacție directă și nemijlocită la propagandă, totala contopire între conceptul de „valoare estetică" și cel de „valoare morală". Aceasta din urmă fiind, într-o măsură copeșitoare, înghițită pe nesimțite de cea dintâi. Expunerea la valoarea estetică și recunoașterea ei era o formă (substitut) de asumare temporară a valorilor morale absente, sau de neinvocat. Desigur, acest proces e explicabil și justificabil atât în ceea ce privește publicurile, cât și în ceea ce privește producțiile artistice de până la 1989 și, mai ales, din primii ani `90.

Atunci, între 1990 și 1995, valoarea de recuperare morală a tins să se instituie ca paradigmatică în raport cu cea estetică. Funcția, la nivel individual dar și la nivel de grup, a *Trilogiei antice* a lui Andrei Șerban era una de natură moral-terapeutică, iar importanța/valoarea publică a acelui moment artistic a fost și este e de necontestat. Tot astfel s-au petrecut lucrurile cu spectacole precum *Ubu Rex cu scene din Macbeth* al lui Silviu Purcărete, *...au pus cătușe florilor* al lui Alexander Hausvater, *Marat Sade* ori *Gheto* ale lui Victor Ioan Frunză, *Afară în fața ușii* sau *Richard III* ale lui Mihai Măniuțiu, *Cântăreața cheală* a lui Gabor Tompa și multe altele...

Dar... Ceea ce era în momentul imediat următor căderii comunismului semnul unei renegocieri asupra consensului în privința relației dintre necesități și idealuri, pe cale de consecință, între terapia de recuperare a valorii morale prin cea estetică, s-a oprit brusc ca proces, ca devenire, răsturnându-se ca o clepsidră. Oare de ce?

Probabil pentru că, la rândul lor, necesitățile lumii românești în schimbare au părut, treptat, foarte greu de descifrat în dimensiunea lor generatoare de idealuri. Idealul major, timp de aproape o jumătate de secol, era foarte ușor de suprapus pe necesitatea socială imediată: păstrarea sau recuperarea libertățiilor individuale și colective. Aproape nu puteai discerne între necesitate și idealurile generate de ea, care respirau împreună, confundându-și și forma și substanța, firește la nivelul

imaginarului. Pe când, în plin exercițiu – haotic – de construcție a unei societăți și a unei existențe personale bazate pe libertatea de mișcare și pe acumularea de capital, cum se mai pot discerne idealurile? Și cum mai pot fi ele coagulante? Brusc, idealurile, privite statistic, par minore, insignifiante, chiar ridicole.

Ceea ce a părut că se poate cu adevărat păstra, conserva, a fost, deci, valoarea estetică, din ce în ce mai puțin sensibilă la valorile morale „generaliste" pe care le înghițise deja și în numele cărora se manifesta. Valoarea estetică, bine refrigerată, a funcționat – și adesea continuă să funcționeze – ca... „valoare în sine". Din nefericire, de la un moment dat, unii dintre noi am început, cu timiditate și fără consecințe provocatoare, să ne întrebăm: „Acest obiect, atât de frumos, e el și necesar? Cui îi trebuie?" Ori, mai rău, ne-am înfricoșat după o vreme: „Acest obiect, ieri atât de frumos și de plin de semnificație, ce mai înseamnă oare pentru mine, cel de azi? Dar pentru cel care nu împărtășește aceleași... idealuri cu mine, fiindcă necesitățile lui nu le-au generat?".

Altfel spus, cum ar fost fost posibil ca omul care n-a fost expus consensului dintre nevoie și ideal, creat înainte de 1989, în absența libertății, să mai metaforizeze terapeutic cu privire la „valoarea în sine"?

Care „valoare în sine" e cel mai greu de găsit în dicționare... Cele filozofice, tipărite la noi în vremea și sub umbrela marxistă, o luau în derâdere, ca pe o abstracțiune iluzorie și necuantificabilă. Desigur, există tratate post-hegeliene de teorie a valorilor, dar cine mai face azi referire la ele? Să mergem la englezi, mari meșteri în dicționare. Britannica n-o menționează, ne trimite la alt dicționar, care zice că...

> **Valoare intrinsecă:** Ceva (ca de exemplu un principiu sau o calitate) valoros sau dezirabil în mod intrinsec <totuși, mai degrabă referitor la valori materiale decât la valori umane>[67].

Dacă, deci, acest concept e aplicabil preponderent valorilor materiale, „valoarea estetică" nu intră decât cu foarte mare greutate în categoria descrisă de dicționarul Webster. Valoarea estetică e, deci – ce

---

[67] *Merriam-Webster Online Dictionary* [*Orig.* „Intrinsic Value: Something (as a principle or quality) intrinsically valuable or desirable <sought material values instead of human values>"].

banalitate!? – și ea supusă efemerității, adică bunei înțelegeri dintre necesități și idealuri.

Și, uite-așa, încetișor, în pofida resemnării, suntem împinși din spate către ceva mult mai concret, dar și mai dificil de calculat, fiindcă e o triangulație: și anume către raportul dintre „valoarea morală", „valoarea estetică" și omul care o pune în circulație. Un om și el, ori un grup de oameni, care lucrează în beneficiul unuia sau altuia dintre grupurile de oameni numite publicuri. Altfel spus, materialismul economic de la Locke la Marx ne intra, invariabil, pe ușa din dos, silindu-ne să introducem în joc noțiunea de...muncă!

Munca artistului cu sine însuși și munca spectatorului pentru sine însuși

Fie și ca o glumă, care poate aduce cu ea o nouă cale de înțelegere a ființei noastre în lume (vezi aici și gloria de care se bucură, de cincizeci de ani încoace, Legile lui Murphy), ce-ar fi să revizităm subcategoriiile conceptuale economice, așa cum au derivat ele din filozofia englezească utilitaristă, mitologizată ulterior de Marx? Să începem cu neprăfuita...

> **Valoare de întrebuințare:** *Proprietate a unui lucru de a satisface o anumită necesitate a omului sau a societății.*
>
> (DEX ONLINE).

Într-un fel mult mai teoretic, am mai facut cândva un exercițiu asemănător, la sfârșitul deceniului 9, într-un eseu despre „Teatrul dincolo de autonomia esteticului", publicat în *Semnal Teatral* și revizuit ulterior în *Fotoliul scepticului spectator* (Unitext, 2007). Atunci mă mulțumeam, însă, să emit ipoteze despre șansele teatrului de a-și găsi, cândva, în mileniul III, alte valori de întrebuințare. Acum însă vă propun să glosăm pe acele subcategorii de valori de întrebuințare care chiar există, aici, acum, la noi.

Prima și cea mai frecvent manifestă este **valoarea de ceremonial social**, derivată din enorma sferă (deloc scanată sociologic la noi) a modalităților de petrecere a timpului liber. La acest capitol, dacă e să-l

privești ca marfă pe piața liberă, teatrul continuă să fie, paradoxal, probabil unul dintre cele mai ieftine ceremonialuri sociale de divertisment, cu excepția festivalurilor și festivităților gratuite, organizate de primării în scop de divertisment propagandistic (festivalurile berii, sărbătorile localităților etc.). În acest sens, prin valoarea ceremonială, oferta de spectacol e dublu orientată: pe de-o parte artiștii oferă spectacolul spre a fi admirat, pe de atā parte spectatorii se oferă ca spectacol colegilor spectatori, interesați atât de ce se vede pe scenă, cât și de cine le remarcă prezența în sală.

Vine apoi la rând, în directă descendență a precedentei, **valoarea de turism cultural**, descrisă de unii critici ai fenomenului drept „valoare de export". I s-ar potrivi mai degrabă porecla de „import-export". Nu e aici vorba numai de exportarea unui produs artistic, de cele mai multe ori bazat pe texte clasice, sau pe idei din texte clasice, ori pe remixarea textelor clasice, care pot trece cu mai mare ușurință peste barierele lingvistice. E vorba și de circulația internă, intra-festivalieră a teatrului, în condițiile în care prezervarea prețurior mici face ca instituția turneului să fie posibilă numai pe cale de sponsorizare (adică să fie, de fapt, imposibilă). Fiindcă, nu-i așa, valoarea turistică nu e numai una de strictă întrebuințare, ci și una de... schimb. De unde, necesitatea de a deschide o nouă pagină de dicționar:

> **Valoare de schimb:** *Raport, proporție în care o anumită cantitate de marfă de un anumit fel se schimbă cu o cantitate de marfă de alt fel.*
>
> (DEX ONLINE)

Cum nici valoarea de ceremonial, nici cea turistică nu funcționează pe o piață de artă care să își pună, măcar din timp în timp, problema sănătății sale economice, de cele mai multe ori soluția (europeană, nu doar românească) e dată, pe de-o parte, de ajutoarele de stat: subvenție qvasi integrală, fără raportarea atentă și responsabilă asupra cheltuirii banului public în raport cu efectul produs de operele oferite care au consumat acest ban. Și, pe de altă parte, de sistemul turistic de tip troc: eu mă duc la tine și tu vii în schimb la mine. Un procedeu care, în lumea turismului real online se cheamă „schimb temporar de case de vacanță".

Un complex și straniu sistem de relații și rețele de schimb îmbracă, azi, întreaga lume teatrală, în special europeană, într-o plasă invizibilă, menită să favorizeze aceste activități artistice care se produc de obicei scump și se vând foarte ieftin. Ceea ce această enormă rețea invizibilă păstrează cu sfințenie, în afara valorii de schimb, e iluzia unei absolute suprapuneri între „valoarea estetică" (aproape necunatificabilă) și „valoarea libertății de creație" (cunatificabilă pecuniar) a membrilor rețelei.

Dominanța pe piața artistică românească a acestor trei valori, cea de *ceremonial*, cea *turistică* și cea de *schimb*, e perfect conservată, după douăzeci de ani, de absența reformelor structurale atât la nivel economic, cât și la nivelul legislației culturale, precum și de totala afazie românească în privința dezvoltării unor politici culturale cât de cât coerente și vizionare: adică... interogative. Fiindcă, atunci când interogăm în mod serios valorile, suntem siliți, cum am văzut deja, s-o luăm de la necesități către idealuri, nu invers. A interoga e egal cu a pune la îndoială statu-quoul.

Li se adaugă celor de mai sus, coborând direct din ele, **valoarea de apartenență**, obligatoriu de căutat în orice descriere antropologică a unui spațiu și a unei culturi. În cazul dat, valoarea de apartenență circumscrie compact conivența dintre mediul majoritar al producătorilor de spectacole, media care servește acest cerc închis și publicul său captiv. E ceea ce, în diverse alte eseuri, am numit „relația dintre club și spectatorul captiv": un soi de consens perfect, de natură evazionistă, între artistul care se visează profetizând, criticul care îi hermeneutizează profețiile și spectatorul care se leagănă în transă. Pentru ca să nu existe nici o suspiciune, eu însămi recunosc că fac, adesea, parte, pentru un anume număr de ore, ba din grupul de prozeliți, ba din grupul de hermeneuți...

Fiindcă am ajuns în acest punct, devine de la sine înțeles că trebuie să ne aplecăm asupra muncii aflate în spatele primelor patru valori din dulăpiorul „de întrebuințare". Poate, cine știe, munca ne va salva... Cum arată ea? Cum se constituie ea? Care sunt spațiile ei de respirație liberă? Și, firește, cum se absoarbe această muncă de către beneficiari?

Ca să beneficieze de munca artistului, spectatorul depune, chiar involuntar, un efort. Pe de-o parte unul material, plătind prea ieftinele

bilete. Pe de altă parte, unul intelectual și emoțional, lăsându-se pătruns de lanțul de imagini semnificative și organizându-le în fluxuri de înțelesuri posibile. Numai că acest efort nu e nici cercetat, nici contabilizat de nimeni. Nefiind perceput ca muncă, fie ea și muncă a omului cu sine însuși, efortul spectatorului pare să iasă din orice ecuație economică cu structură previzibilă. Iar atunci când avem de-a face cu spectatorul captiv, un prim cerc se închide: munca lui cu sine însuși e recompensată compact de valorile descrise mai sus, iar el n-are nimic de... adăugat.

Prin urmare, aici ar interveni mai degrabă întrebări despre munca depusă de oamenii de teatru, despre numărul de persoane care muncesc, beneficiile materiale pe care le primesc de pe urma muncii lor, ca și despre unde se absoarbe social această muncă: altfel spus, al cui e și cui îi e destinat teatrul? Pare un popas necesar... fiindcă ne întâlnim cu...

Valoarea adăugată a teatrului românesc...

Vă propun, pentru început, două definiții care se completează reciproc:

> **Valoare adăugată:** *Exprimă o creare de valoare sau creșterea de valoare pe care întreprinderea o aduce bunurilor și serviciilor provenind de la terți.*
>
> (Dictionar Juridic Online)

> **Valoarea adăugată** *reprezintă surplusul de bogăție adăugat prin valorificarea potențialului uman și contribuția acestuia la realizarea valorii finale, de piață.*
>
> (Macrostandard Expert Dictionary)

Prima și cea mai tulburătoare observație, după analiza definițiilor de mai sus e că, în materie de valoare adăugată, avem întotdeauna de a face cu o valoare care-o precede și cu una... finală. Ai zice că valoarea adăugată, acest motoraș de contabilizare a muncii și creației omenești, își cere cauza care să-i justifice efectul. O pre-valoare și o

post-valoare (mă rog, nu vreau să-i zic „plusvaloare” ca Marx, fiindcă aici se desparte definitiv economia de tip capitalist de economia de tip marxist și cădem în groapă).

Care-ar putea fi, în teatru, pre-valoarea menită muncii creative a oamenilor de teatru în vederea unei creşteri de valoare? în principiu, răspunzând acestei întrebări ne ciocnim, inevitabil, de „materiile prime”. Materiile prime posibile ar putea fi, la rigoare, *necesitățile tematice* ale unei anume lumi la un anume moment dat, *literatura dramatică* a unei anume perioade, într-un anume loc și, desigur, „*marea cultură*” patrimonializată ca atare... Avantaj, vezi bine, în ce priveşte viața teatrală românească, pentru ultima categorie. Să citim, deci, de la coadă la cap.

„*Marea cultură*” e și cea mai stabilă monedă de schimb, și cea mai respectabilă dintre categorii în raport cu valorile de întrebuințare, dar și cea mai... ieftină materie primă pentru a plasa valoarea adăugată! Adesea e atât de ieftină că n-are preț (simultan și neprețuită, și lipsită de costuri). Seneca, Shakespeare, Ovidiu, Biblia, Molière, Cehov etc. Au două avantaje majore: se pliază perfect pe toate cele patru valori din anteriorul capitol, sunt și „*valori de prestigiu*”, sunt și aducătoare de economie la bugetul teatrului, fiindcă nu se plătesc drepturi de autor. Unde mai pui că nu costă nici transportul, ca la uzinele de aluminiu, unde trebuie să plătești trenul măcar de la Oradea la Slatina. E suficient să te-ntinzi până la raft sau să intri pe o bibliotecă virtuală...

În compensație, așa se explică, în bună măsură, dificultatea de a utiliza în producțiile teatrale românești categoria a doua de materii primare, și anume *literatura dramatică a lumii contemporane cu noi*. Bietul dramaturg lucrează, mai totdeauna, cu propria imaginație și cu lumea înconjurătoare. E de la sine înțeles că produsul muncii sale e valoare adăugată pură, egală cu însăși opera pe care-a creat-o. Autorul dramatic e un... proletar primitiv... Nici nu-i de mirare că, în lanțul trofic al economiei valorilor culturale din teatrul românesc, el e și cel mai insignifiant, și cel mai prost plătit. Fiindcă, nu-i așa, opera lui e o marfă pentru care aproape nu e cerere, câtă vreme valorile care țin în stare de funcționare aparatusul teatrului românesc sunt preponderent cele rezumate în capitolul anterior.

Literatura dramatică e utilizată, în cazul dramaturgilor și traducătorilor români, la prețuri de licență derizorii, că despre tantieme nici nu se poate vorbi, au ieșit complet din uz cu toate că în legislație sunt prevăzute. În cazul dramaturgilor străini vii, licența de reprezentare e subiectul a tot soiul de negocieri penibile, când nu cumva al utilizări semilicite (contracte semnate după finalizarea producției, contracte pe termene limitative de reprezentații, dar ale căror limitări nu se respectă) ori de-a dreptul ilicite (fără contract, repede, până nu se prinde cineva). Or, cel mai adesea, dramaturgii străini, oricât de faimoși, e mai sănătos să nu fie frecventați: sunt și scumpi, și nici nu ai certitudinea că vor face casă.

În fine, la a treia materie primă, aproape necuantificabilă economic, și anume *necesitățile tematice* ale lumii și vremii noastre, lucrurile se încurcă substanțal. Fiindcă asta presupune o valoare adaugată intermediară: muncă de cercetare, de analiză, de sinteză, de prelucrare, de scriitură. La rigoare, ar putea s-o facă scriitorii, dacă se poate pe degeaba, și pe-urmă mai vedem. Unii, mai ales în mișcarea teatrală independentă de azi, o și fac, cu imense sacrificii și, de cele mai multe ori, cu recompense aproape insesizabile.

Și totuși... Și totuși se poate stabili o ierarhie clară a felului în care valoarea adăugată în munca teatrală se transferă în beneficii materiale. Pe locul întâi e, firește, munca regizorului, mai ales atunci când regizorul nu lucrează pe salariu, ci e invitat. E și pricina pentru care numai regizorii tineri și foarte tineri își permit să-și valorifice marile spectacole în teatrele în care sunt angajați (pe bani puțini). Toți cei ce se bucură de o notorietate națională recunoscută își păstrează marile idei pentru... timpul lor liber, bine remunerat. Deja, o bună parte nici nu mai vor să se angajeze, dacă au notorietate, fiindcă e mult mai confortabil să lucrezi ca *freelancer*.

Imediat după, vine valoarea adăugată de scenograf ori coregraf și, mult mai jos, cea adăugată de muzician – fiindcă ea e una, la rigoare, dispensabilă: regizorul poate să-și construiască tradiționalul montaj sonor din fragmențele care nu costă nimic, dar pentru care-și mai adaugă un alt contract. Și abia pe urmă, la baza piramidei, vine valoarea adăugată prin munca salariată a echipei de actori.

Actori? Cu toate succesivele simulacre de reforme, actorul continuă să rămână o forță de muncă ieftină, căreia i se recunoaște prea puțin capacitatea de a produce valoare adaugată. El e, desigur, și cel mai dispus să admită că această condiție e compensabilă prin „valoarea de prestigiu". Asta mai ales în provincie, fiindcă în capitală ea e compensabilă prin prelungiri independente (și „la stat", dar și în mici companii, sau pe cont propriu, la radio sau în televiziuni), ori prin subsitute de muncă teatrală, bine remunerate, toate făcute în timpul său liber: reclame, campanii de presă, telenovele, seriale de divertisment umoristic, cu puțin noroc chiar filme; toate, de fapt, produse aflate pe piața liberă, subiecte de contracte libere, direcționate către beneficiari reali, din lumea reală, nu din clubul teatral. Și aici cercul se închide, fiindcă, firește, toate aceste produse și opere au... alte valori de întrebuințare decât cele din capitolul inițial.

Al cui e teatrul? Despre ruperea cercului vicios. O ipoteză....

Concluzia preliminară a jocului analitic de mai sus cu privire la valori, e una disconfortantă. Un auditor economic serios ar rămâne cu gura căscată: iată o producție de bază, expandată la rang național, în care partea majoritară a forței de muncă e ieftină, un eșantion foarte îngust al producătorilor de valoare adăugată e foarte bine plătit, ceea ce păstrează sau chiar crește costurile de producție constant, iar raportul dintre producție și consumator nu numai că nu e în permanentă lărgire, ci e hemoragic. Publicurile rămân un mister insondabil.

Altfel spus, avem o producție teatrală construită prioritar cu costurile teatrului comercial, dar fără beneficii comerciale, ci numai... „de prestigiu". Avem valori de întrebuințare, dar care nu aduc profit. Ori nu aduc profit vizibil, palpabil, material. Dar aduc ele profitul imaterial, cel așa-zis *spiritual*, pe care pretind că-l oferă ca ultimă și esențială valoare adăugată? Dac-ar fi așa, atunci n-ar mai fi nevoie de exacerbarea valorilor turistice, iar sălile ar geme de pubic și la spectacolele de repertoriu curent, din orice colț de provincie. Ca atare, e cazul să punem punct jocului nostru, în această fază, și s-o luăm de la capăt....

Ca să primească cu adevărat valoare, dincolo de exegeza cu mijloace economice de bază, teatrul românesc ar trebui să se întrebe din nou *ce valori servește*. Al cui e el, al oamenilor de teatru sau al publicurilor care au nevoie de el? Unde sunt publicurile care ar putea să aibă nevoie de el, și care sunt nevoile acelor publicuri? Cum pot fi citite idealurile acestor publicuri în lăuntrul confuzelor lor nevoi? Și, firește, cum poate fi spart cercul vicios al valorilor de apartenență care fac și astăzi, după douăzeci de ani, mașinăria să meargă asemenea unei bombe cu ceas, ținând captivi și artiștii și publicul lor fidel?

Pe de altă parte, în ultimul deceniu, destui oameni de teatru, de la cei care scriu, la cei care își pun propriul corp la bătaie, pe scenă, și-au pus adesea aceste simple întrebări. Ba chiar au și trudit, uneori fără nici un beneficiu material, pentru a face aceste întrebări nu doar vizibile, ci și operative. Valorile de întrebuințare ale teatrului, cele pe care le slujesc și se străduie dureros să le facă prezente, sunt însă cu totul diferite de cele încă dominante. Ele pleacă de la definiția primară asupra valorii, încercând, uneori cu mai mult, alteori cu mai puțin succes, să afle cum se pot azi pune în armonie nevoile și idealurile acestor oameni, acestor locuri, acestui timp.

Ca să nu plutim în abstract, aș zice că avem, pe de-o parte, artiști individuali, dramaturgi ori regizori, care s-au pus, fie temporar, fie intergal, la dispoziția acestei renegocieri a nevoilor și idealurilor, în stilistici și chiar estetici adesea foarte diferite. Nu pare să fie nici un soi de legătură în plan estetic între, să zicem, scriitura lui Radu Macrinici și estetica teatrală a lui Victor Ioan Frunză. Și totuși, interesul lor pentru recitirea fenomenelor sociale și psihologice ale contemporaneității, prin intermediul unui discurs deschis, asumat popular, e, la rigoare, același. Scrisul „de contact", voit „deteatralizant", de școală britanică, al Alinei Nelega, și cel neoexpresionist, destructurant și parodic al Savianei Stănescu sunt total opuse stilistic, dar împărtășesc propensiunea către esențializarea tipologică a lumii contemporane. Stilistica scenică a lui Radu Afrim e mai degrabă aplecată către crearea unui ambient plastic spectaculos, pe când cele ale lui Radu Nica, ori ale Geaninei Cărbunariu tind către fiabilizarea unui mediu vizual și unei ritmici cinematografice... Tematica lor preferențială e însă una comună și ea răsună grav în spectatorul necaptiv, dornic să se regăsească pe

sine, așa cum se întâmplă și la minimalistul Theodor Cristian Popescu, ori în spectacolele în bună parte cu scriitură „de plataeu" ale lui David Schwartz sau Bogdan Georgescu..

Mai mult decât atât, instituțiile teatrale de margine și-au creat publicuri vii, active, cum e cazul Teatrului Act, Teatrului Underground, Teatrului 74, cafenelelor teatrale cu activitate constantă, ori al altor mici companii alternative. Iar asta tocmai prin încăpățânarea unor promotori interesați în primul rând nu de „valoarea de prestigiu", cât, mai degrabă, de valorile de comunicare nemijlocită cu publicurile (încă) tinere, cu temele și subiectele care tind să redefinească ființa omului conteporan.

Un pas mai departe, au apărut noi mișcări de gândire și creație. De la eforturile de peste un deceniu ale *Dramafest* de a reîmprospăta scriitura de teatru, la cele ale *dramAcum* de a o provoca și de a o monta, tot mai mulți artiști ai scenei se luptă să recâștige nu numai prestigiul pierdut al textului dramatic, ci și să recontacteze acest text la spectator și la viața teatrală în ansamblul ei. Mai nou, direcțiile de teatru comunitar și de intervențe socială, cum e de exemplu gruparea *TangaProject*, coboară acolo unde teatrul așa-zis „de artă" n-ar fi îndrăznit niciodată să pună piciorul: în mahalalele demolabile, ori în căminele culturale părăsite. Complementar (și enumerat cu modestie abia la urma acestei foarte rapide selecții subiective) grupul de la Cluj reunit în *Programul Dramaturgia Cotidianului* bate coclaurile patriei de șase ani investigând și colectând istorii personale, cu ambiția de a retopi cercetarea antropologică de teren în piese de teatru, scenarii de film documentar sau de ficțiune, jurnalism antropologic.

Ce ne spun, pe voci diferite, toți cei de mai sus, și încă câțiva pe care, cu părere de rău, i-am scăpat acum din enumerare? Ne întreabă și se întreabă... Ce-ar fi să dăm drept de cetate în teatrul românesc cu ușa larg deschisă, *valorii de investigare* a fenomenelor (sociale și psihologice) vii, *valorii de reprezentare* a celor nereprezentați, *valorii de intervenție și persuaziune socială*, *valorii de coeziune* a spectatorului în raport cu propria istorie și propria devenire? Ce-ar fi ca, fără să înecăm teatrul în iluzia didacticistă, fără să-l condamnăm o dată în plus la propagandism, să-l punem să lucreze?

Ce-ar fi dacă i-am reciti cu atenție funcțiile, avantajând veșnica *valoare experiențial-formativă* a comunicări teatrale? Nu e, desigur, o „valoare în sine", dar e tot atât de adevărat că ea conservă, cu încăpățânare, un mecanism multimilenar, cu atât mai lesne de regăsit într-o vreme în care culturile se întrepărtund și societățile sunt multistratificate. Nu întâmplător, mișcarea teatrală de amatori, mai ales cea din școli și licee, pare să ia un avânt cu totul neașteptat, în pofida absenței oricărui cadru instituționalizat coerent care să-i hrănească libertatea.

Ipoteza de lucru pe care o propun e ca, în loc să ne refrigerăm valorile, să deschidem numai fereastra și ușa. Spărgând astfel cercul vicios și dându-i cu respect spectatorului locul său participativ, pe care l-a avut decând lumea, dar pe care azi pare că l-a uitat. Cinematograful românesc a reușit, în ultimul deceniu, să răzbească pe asemenea căi. Teatrul românesc care încercă s-o facă e ținut însă departe de marele joc. Cercul vicios se poate sparge, cred, obligând acest sistem prăfos, energofag și ermetic închis să nu se mai hrănească din sine însuși. Paradoxal, ca să își regăsească valoarea și valorile, o bună parte din teatrul viu a evadat... de la teatru. Dacă deschidem ușa și pășim pe ea cu curaj, restituim teatrul celor care ar putea avea nevoie de el.

2009

Despre teatru și provocarea interculturalității: de la supraviețuire la conviețuire? La un semicentenar

Platforma pentru o Europă Interculturală, organism independent, multinațional, de pe lângă Comisia pentru Cultură a UE, s-a întrunit, în iunie 2012, în cel de-al patrulea Forum European, centrat pe o tematică ce ar putea părea că folosește, aici la noi, o limbă cam de lemn: *Participare și cetățenie. Pot instituțiile culturale europene să deschidă drumul? Ar trebui ele s-o facă?* Simplul fapt că în titlu (ce se regăsește – literal dar și funcțional – și în structura programului și în raportul publicat după încheierea forumului) sunt prezente două întrebări una după alta marchează situația dilematică, chiar confuză aș îndrăzni să zic, în care se găsește astăzi însăși definirea conceptului de interculturalitate; și, în consecință, enorma dificultate de ordona în vreun fel politicile cultuale pe plan local, regional și european în acest sens.

Pe de altă parte, simpla citire a raportului publicat după forumul european – un raport, de altfel, aerisit, concret, coerent și lizibil – ne dă măsura distanței între țintele de gândire și acțiune ale unei aproape consensuale majorități a operatorilor culturali prezenți la dezbatere, și felul în care atât operatorii culturali, cât și autoritățile „competente" se raportează, în România, la un asemenea concept; iar asta, chiar în condițiile în care Platforma pentru o Europă Interculturală își asumă, din start, dificultatea de a-l defini unitar.

O teorie confuză. Artă, cetățenie, etnie

Dificultățile de a defini și, în consecință, de a opera cu și în spiritul conceptului de interculturalitate se nasc din istoria complicată a Europei și se vădesc în țintele mai degrabă aproximative ale politicilor culturale subiacente, din zilele noastre. Suportăm, din spatele nostru, o presiune constantă, exercitată de definițiile iluministe și post-iluministe cu privire la cultură, toate întemeind statele naționale pe etnie și limbă. Presiunea asta, în fond prea puțin contracarată de niște sisteme educaționale eficiente, e, încă, oricând capabilă să țâșnească necontro-

lat, ajutată sau provocată, pe de-o parte, de condiții de viață inechitabile, pe de alta de discursurile politice demagogice ale unuia sau altuia dintre liderii de opinie, dintr-un spațiu geografic anume.

Întrebările care-ar putea limpezi confuzia, aparent simple, au în această zonă răspunsuri multiple, care depind adesea de un simplu accent, ori de-o conjunctură anume. Nu poți produce un consens minimal asupra interculturalității – ca sferă de semnificație și, derivând de aici, ca orizont de acțiune culturală – decât acceptând din start că sfera de semnificație nu e și nici nu poate fi una fixă, independentă de un context specific.

Așadar, ca exercițiu de activare a imaginației, aș propune să ne punem mai întâi de toate aceste întrebări aparent simple:

- În ce măsură comunicarea culturală – în definiția sa restrânsă, acoperind doar discursurile artistice – e una centrată pe reprezentare și pe conservarea identității de limbă și expresie spirituală?
- În contrapondere, în ce măsură e comunicarea culturală disponibilă să facă din discursul reprezentativ-identitar o formă de dialog, adică de transfer de cunoaștere și sensibilizare în raport cu celălalt?
- În ce măsură discursurile artistice de comunicare reprezentativ-identitară se adresează propriei comunități, coagulând-o, și în ce măsură se adresează altor comunități, cu intenția unui transfer de cunoaștere pe calea sensibilității empatice?
- În ce măsură discursurile artistice asumate ca reprezentativ-identitare pot și vor să își asume o componentă participativă, în contextul dialogului inter-etnic local ori regional?
- Și, în fine, în ce măsură ar putea fi imaginate și puse în operă acțiuni de comunicare culturală și discursuri artistice programatice care, păstrându-și în același timp componenta reprezentativ-identitară și fără să facă vreo concesie agresivității integriste, să-și afirme – tematic și/sau estetic – dimensiunea dialogică, de cunoaștere sensibilă în reciprocitate?

Dincolo de caracterul mai degrabă abstract al unor asemenea întrebări, care pe alte meleaguri dau, cum vedem, substanța însăși a unor forumuri de creație și dezbatere, e traducerea liberă, mediată sau nu, în fapte culturale de fiecare zi. Care, vezi bine, au deja constituția opresivă a unei istorii personale și colective. Nu cred că e loc mai potrivit pentru a încerca să le răspundem decât Teatrul Național din Târgu Mureș, mai ales la moment aniversar[68], îndepărtând pe cât se poate clișeele și descojind automatismele de discurs. Să plonjăm, deci, într-o scurtă recapitulare a unei istorii oarecum disconfortante...

O istorie și mai confuză

S-o recunoaștem deschis: în spațiul transilvănean, din zorii modernității post-iluministe și până în 1990, a domnit, alternativ, canonul integrist, pigmentat cu vagi pete concesive, dedicate conservării și „propășirii" identității naționale în condiție de „minoritate" recunoscută legal. Altfel spus, cultura hegemonică a populației majoritare, constituită ca națiune într-un stat unitar, și-a constituit și exercitat instrumentele instituționale menite să integreze/asimileze expresia culturală a minorităților, într-un mecanism administrativ unitar. Constituite pe principiile democratice primare, ale toleranței, statele naționale de după instaurarea dualismului austro-ungar au permis enclavări educaționale și culturale, iar reacția reciprocă a minorității a fost aceea naturală, de utilizare a acestor enclavări către o permanentă presiune de autonomizare. Firește, cantitatea cea mai mare de energie creativă și politică a organismului comunitar minoritar a fost – și adesea încă este – orientată către conservare și construcția de status cultural, la rândul său unitar.

Nu vreau – și nici n-ar fi vreme – să detaliez procesele complexe de devenire prin care a trecut modelul integrist, de-a lungul celor două zbuciumate secole în care a fost pus în operă și, la rigoare, canonizat, fără să mai fie și interogat asupra eficienței sale. M-aș mulțumi însă să mă opresc la avanajele și la dezavantajele lui, din perspectiva zilei de azi. Paradoxal, primul avantaj (la care de obicei refuzăm să ne gândim

[68] În anul 2013 s-au sărbătorit 50 de ani de la înființarea secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș (n.n.).

azi) este cel al bi- și chiar multi-lingvismului. Tratată, pe bună dreptate adesea, în epocile respective, drept ingerință în libertatea de administrare și expresie culturală a comunității minoritare, obligația școlară de a învăța și de a performa limba majorității (germanizarea maghiarimii între 1849 și 1867, maghiarizarea românimii între 1867 și 1919, românizarea maghiarimii în epoca ceaușistă) au produs, de fiecare dată, și un neprevăzut efect pervers: acela de creștere a valorii de mediere, dar și a valorii culturale a bi- și multilingvismului, ba chiar de creștere a disponibilității naturale a populației, de orice etnie, din spațiul transilvan, față de cultivarea lingvistică și poliglotism.

E dificil de imaginat pentru generațiile mai tinere cum, cu doar câteva decenii în urmă, mare parte dintre copiii din orașele multiculturale învățau, aproape fără efort, la joacă, limbile vecinilor, știință care, vrând-nevrând, se consolida pe cale școlară și administrativă, deschizând astfel, măcar parțial, calea și pentru comunicarea culturală. La sfârșitul secolului XIX un turneu teatral sau de operă venit dinspre Budapesta ori Viena nu miza doar pe publicul care știe germană sau maghiară, ci pe un public amestecat, care se descurcă funcțional în măcar două limbi.

Uităm adesea că Rebreanu, al cărui nume îl poartă compania română a Teatrului Național din Târgu Mureș, a devenit scriitor român nu neapărat din pricina barierei lingvistice: din propriile mărturisiri și din corespondență reiese că a ales româna după o îndelungă meditație și după încercări succesive în proză, atât în maghiară, cât și în germană. Iar cazul lui Rebreanu e departe de a fi singular, e doar cel mai binecunoscut.

Dezavantajele modelului canonic integrist sunt însă mai multe și mai vizibile. În primul rând, el e resimțit de către comunitatea „minoritară" drept un model de asuprire, de violentare a tendinței naturale a unei comunități de a se autoadministra și e a se autoexprima. Modelul integrist mizează, în fond, pe asimilarea treptată a culturii enclavate în cultural „națională" majoritară și hegemonică. În special în zonele omogene etnic, acest model e perceput și tratat de către comunitate drept presiune menită disoluției lingvistice și culturale. În plus, în vremuri de schimbare drastică, modelul integrist canonic e aplicat în dialectica sa șchioapă, ca un soi de diktat al dreptului celui mai puternic,

iar noua configurație politică aplică, mecanic, legea talionului. Teatrul din România a trecut și el prin asemenea stranii-dramatice situații de plată și răsplată, unele niciodată asumate critic în cărțile de istorie – cum ar fi, spre exemplu, preluarea aproape sub asediu a clădirii actualului Național clujean, de la compania lui Janovics, expulzată în pofida unui contract de concesiune pe 20 de ani. Sau chiar, după dizolvarea sovieticei regionalizări a României și enclavarea administrativă maghiarimii într-o regiune fictiv autonomă, voit jucând maghiaritatea pe cartea restrictivă a omogenității teritoriale istorice a secuimii, dramatic spectaculoasa impunere, fără nici o consultare publică, a secțiilor românești în teatrele din Târgu Mureș (1962) și, mult mai târziu, Sfântu Gheorghe și în Institutul de teatru din mijlocul țării (1976). Mai mult, printr-un soi de stranie revenire la mentalitatea simbolic-întemeietoare de la 1919, teatrul târgu-mureșean primește, în plin moment de agitație naționalist-ceaușistă, statut de teatru național în 1978, reactivând – mai degrabă declarativ – canonul integrist care plantase Teatre Naționale în capitalele istorice din componența României mari.

Fiecare dintre situațiile evocate mai sus e direct legată de istoria fizică a unui loc (înainte de a fi comunicare estetică, în mentalul colectiv al modernității noastre prelungite teatrul o clădire cu arhitectură specifică și cu funcție simbolică marcată), dar și – poate mai important – de istoria politică, de circumstanțele specifice, altfel spus, de un context ideologic anume. Abuzul de drept, din 1919, nu poate fi înțeles fără să pui în context energiile de revanșă și presiunea creată de primul turneu, firește triumfalist, al Teatrului Național din București la Cluj. Degringolada înființării, reunirii celor două școli de teatru română și maghiară, apoi separația și mutările geografice de la Cluj la Târgu Mureș și București, dintre 1946 și 1954, nu poate fi corect percepută fără a ține seama, pas cu pas, de răsturnările produse sub semiocupația sovietică prin care treceam, dar și de bătăliile politice din sânul partidului comunist, în deceniul așa-zis întunecat. Înființarea secției române și, implicit, transformarea teatrului secuiesc într-un teatru de stat cu două secții ar trebui privită, mult înainte de a fi devenit un proiect intercultural, drept un gest politic de tip centralist-unificator, care marchează, pe de-o parte, separarea definitivă de stalinism, pe de alta reconfigurarea populațională a orașului și, în fine, deschiderea către

un model mai puțin propagandistic, mai orientat estetic, a întregului climat cultural. Dimpotrivă, dacă (re)ânființarea secției române a institutului târgu-mureșean de teatru are măcar o justificare de natură populațională, în condițiile existenței a zece teatre de expresie română în Transilvania și Banat, schimbarea statutului teatrului local în Național, la cinci ani după instalarea într-o nouă clădire, pare, contextual, o simplă acțiune propagandistică, specifică național comunismului virulent care se instituise deja. Mai simplu spus, un gest de hegemonie fățișă, în raport cu care nici comunitatea urbană locală, nici oamenii de teatru nu puteau avea nici un fel de reacție participativă.

Dar suntem oare, cu sinceritate, capabili să discutăm despre dialectica șchioapa a aplicării canonului integrist, fără pasiune și supra-sensibilități, lăsând de-o parte supraeul simbolic ce ne-a construit, vreme de secole, identitatea culturală, atfel încât să ne putem apropia de o definiție flexibilă, fie ea și imposibil de fixat într-o formă definitivă, a interculturalității?

Corecție de perspectivă, la fața locului

Dacă am ajuns, în sfârșit, la ținta discuție noastre, Naționalul târgu-mureșean și cei cincizeci de ani de prezență aici a teatrului de expresie română, atunci ar trebui produse și corecțiile necesare, în raport cu implementarea – dictată politic sau nu – a canonului integrist. Cred că merită observat faptul că, în coada de cometă a obligației din comunism de a alcătui repertoriile teatrale ale secției maghiare cu (măcar o premieră) din patrimoniul clasic ori contemporan românesc, obligația nu e nicicum echilibrată de reciprocitate pentru secția română. Între 1962 și 1990, secția maghiară are „o normă" de două sau trei pemiere românești pe stagiune, cu mici coborâri cantitative (cu un singur titlu, cam o dată la doi ani) și o singură stagiune – 1967-1968 – fără nici o premieră românească. În total, între 1962 și 1990 au fost produse la secția maghiară 47 de premiere cu piese clasice sau contemporane românești.

În schimb, în întregul interval suspomenit, secția română nu are decât patru premiere cu texte din patrimoniul literaturii dramatice maghiare, fie aceasta clasică ori contemporană, iar din acestea doar un

singur spectacol cu adevărat de răsunet: *Floriile unui geambaș* de Sütö Andras, în 1979, în regia lui Dan Alexandrescu. Aș îndrăzni să afirm chiar că, la o observație mai atentă, „obligația" de a sprijini dramaturgia originală românească revine secției maghiare și, în mult mai mică măsură secției române, câtă vreme la aceasta din urmă nu se montează decât una, maxim două premiere românești, în marea majoritate a stagiunilor.

Întrebarea care se naște natural de aici e ce tip de comunicare interculturală ar fi putut exista, în comunism, câtă vreme publicurile de limbă română (în principiu în creștere pe măsură ce dezvoltarea economică producea în aii `60-`80 o reconfigurare structurii populaționale, prin migrații masive dinspre alte zone ale țării) rămâneau constant ignorante cu privire la cultura literară maghiară? O întrebare retorică, în fond. Câtă vreme schimbul cultural e unidirecționat, ne aflăm, dincolo de discursurile propagandistice, instalați în canonul integrist, iar din punctul de vedere al ofertei creatoare, ca și în toate celelalte teatre de acest fel, cele două secții, maghiară și română împart doar aceeași clădire și aceleași resurse, în bună vecinătate, fără a construi, în fapt, strategii interculturale propriu-zise, bazate pe schimburi reciproce de conținuturi.

În schimb, cum exact după 1962 intră în forță, în conștiința oamenilor de teatru și al publicurilor, modelul teatral centrat pe creația regizorală, zona în care se petrece cu adevărat un transfer comunicațional între cele două echipe și – cu grad mare de probabilitate – între publicurile lor constante e estetica spectacolului de teatru. În primul rând, pentru că, după 1960, în pofida dominantei realiste, stanislavskiene, ce caracteriza structura și stilistica de spectacol de expresie maghiară, Harag Gyorgy reușește să imprime la Târgu Mureș nu doar schimbarea sa de viziune asupra regiei de teatru, ci, treptat, și o direcție colectivă, novatoare, aducând actori și regizori la ambele secții și încurajând regizorii români mai mult sau mai puțin tineri să lucreze cu ambele colective. Cum secția de regie maghiară mutată la UNATC a fost, după scurtă vreme, dizolvată, strategia lui Harag trebuie, cred eu, văzută nu doar în dimensiunea sa strict estetică, de înnoire și ridicare a nivelului producției, într-o epocă în care teatrul românesc înflorea, ci și în dimensiunea sa interculturală, dedicată lărgirii orizonturilor publicurilor locale și educației performative de gust și competență spectatorială.

Harag montează constant la secția română și, după cum bine se știe, lui i se datorează multe dintre realizările excepționale ale acesteia, cum e *Vedere de pe pod* de Arthur Miller în 1965, *Pisica în noaptea anului nou* de D.R. Popescu în 1971, și multe, multe altele, printre care strălucesc *Moarta lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin în 1977 și, firește, *Livada cu vișini* din 1985. Însă, în directoratul lui și chiar, în coadă de cometă, după acesta, îi încurajează pe regizorii trupei să lucreze în ambele limbi și angajează tineri pe care îi îndrumă să facă același lucru. Dan Micu montează, spre exemplu, câteva din cele mai importante realizări ale sale de tinerețe: *Turandot* de Gozzi (1971), *Războiul vacii* de Roger Avermette (1972), *Piticul în grădina de vară* de D.R. Popescu (1974), la secția română, dar și *Cabala bigoților* de Bulgakov (1973, cu titlul raportat în românește, la Consiliul culturii, *Molière*, ca să se strecoare mai ușor prin plasa cenzurii) la secția maghiară. Iar un an mai târziu, în 1974, spre a închide propunerea politică și estetică (cum va face și Tocilescu, zece ani mai încolo, la Bulandra) *Tartuffe*, dar la secția română. Aș interpeta acest joc cu *Cabala*... la maghiari și *Tartuffe* la români nu doar ca pe o strategie de driblare a aparatului cenzorial, ci și ca pe o marcă a transferului dorit între publicuri, una cu caracter de algoritm tactic, bazată pe raporturi de... complicitate în reciprocitate.

Coroborat cu faptul că, în aceeași perioadă, sunt invitați regizori de răsunet, ca Penciulescu (*Dansul sergentului Musgrave* de John Arden, 1969) sau Liviu Ciulei (*Play Strindberg* de Dürrenmatt, 1975), dar și cu începuturile de carieră ale altor regizori de prestigiu, ca Nicolae Scarlat, Ivan Helmer, ori cu strategiile ulterioare directoratului lui Harag de a păstra schimbul de regizori între secții (să ne gândim de exemplu la Constantin Anatol, Dan Alexandrescu sau Kincses Elemér), omogenitatea structurilor și esteticilor de spectacol pare să fi favorizat, pe cât s-a putut, un potențial transfer al publicurilor, pentru o îndelungată perioadă, dincolo de suișurile sau coborâșurile unei etape sau alteia.

Considerații subiective despre anii nouăzeci. Dizlocări și relocări inter-culturale

Aș risca să închei aceste meditații întorcându-mă către conceptul de interculturalitate pe o cale ocolită și, asumat, încărcată de o inevitabilă subiectivitate.

Păstrez o prețioasă amintire legată de câteva spectacole de excepție din primii ani `90, cum ar fi, de exemplu, irepetabila experiență de spectator prilejuită de *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, la secția maghiară, în regia lui Victor Ioan Frunză (1992), ori de *Trupa pe butoaie* a aceluiași regizor, cu actorii secției române, ulterior deplasându-se în toată țara, în regim independent, ani la rând. Dar cred că anii `90 au cunoscut la Târgu Mureș și, parțial, în jurul Teatrului Național, două momente cu totul speciale. Legătura acestor momente cu un nou fel de a defini interculturalitatea, despărțindu-se pe de-o parte de canonul integrist, pe de alta de centrarea comuncării teatrale strict pe estetica regizorală, e de o importanță majoră în discuția de față, în pofida aparentei lor efemerități.

Primul moment este cel legat de formidabila desfășurare de forțe și energie proaspătă care a fost întâlnirea școlilor și academiilor europene de teatru: un festival internațional care, între 1992 și1994, nu semăna cu nici o altă manifestare festivalieră din România, nici în ceea ce privește structura selecției, nici în ceea ce privește oferta de evenimente din afara programului propriu-zis de spectacole, nici în ceea ce privește sistemul de management și marketing. Întâlnirea, în scurta sa existență, a reprezentat un experiment cu efect, în fond, modelator, pe termen mediu, în ceea ce privește coagularea energiilor creatoare, acțiunea teatrală formatoare, translingvistică, diversificarea teoretică și reflexivă cu privire la relația dintre funcțiile actului teatral și publicurile sale potențiale, reunite dincolo de barierele etnice nevăzute dar solide. Mai simplu spus: conceperea și implementarea unui festival internațional dedicat studenților din toată Europa, cu zeci de școli invitate, cu workshopuri simultane, cu spații de dezbatere etc., a proiectat brusc, dar și cu efecte de durată greu de anticipat, orașul, teatrul și universitatea către un model de acțiune interculturală care trecea senin din faza dialecticii locale complementare (noi facem asta, voi faceți asta,

fiecare pe limba lui, dar într-un cadru repertorial consecvent, previzibl și omogen) către cu totul alt model: cel al dialogului plurilingvistic și multiestetic. Că această construcție a cedat repede și atât de dramatic e o altă discuție, căreia ar trebui să-i aloce cândva vreme niște cercetători specializați, combinând antropologia, științele politice și teatrul. Dar neevitând nici analizele de caracter.

Al doilea moment, de care sunt cu deosebire legată, este cel al DramaFest, cu cele două ediții de festival internațional (1998 și 1999) organizate de Alina Nelega într-o largă rețea partenerială, pornind de la Teatrul Ariel, asociindu-și Teatrul Național, și puzderie de organizații teatrale și nonteatrale din întreaga Europă. Înființată la doar doi-trei ani distanță de la dizolvarea brutală a *întâlnirii școlilor euopene de teatru*, Fundația Dramafest și arhitectura sa intervenționistă, multietajată (centrarea pe noua scriitură teatrală, ranforsarea ofertei de spectacole prin ample dezbateri critice, workshopuri dedicate reorientării relației dramaturg-regizor și lucrului lor în comun, publicarea de instrumentar teoretic solid prin revista *Postscenium* și, mai apoi, prin cele trei numere ale revistei *ultimaT*, la care am avut onoarea de a colabora) au avut, cred, o importanță covârșitoare nu numai pentru oamenii de teatru și publicurile de expresie română și maghiară, ci și pentru a reafirma deschiderea potențială a orașului ca spațiu imagnar, în care inter- și multi-culturalitatea pot găsi cel mai fertil teren cu putință. Privită de la o distanță de peste un deceniu, aventura *DramaFest* pare să fi deschis drumul (cu toate că în epocă puțină lume părea să înțeleagă asta, ba chiar și membrilor și simpatizanților echipei de atunci le-ar fi fost greu să prevadă) către noua generație de regizori, dramaturgi și actori cu orientare socială asumată, preponderent reuniți în echipe independente, dar de expresii estetice extrem de diverse, de după 2003.

Tot privind retrospectiv, aș îndrăzni să zic că efectele pe termen lung ale celor două momente de „multiculturalitate" găzduite în anii `90 de Târgu Mureș și, parțial, de Teatrul Național de aici sunt mai complexe decât par. Un efect ține de un anume soi de efervescență a dialogului artistic care, în lunga perioadă în care asemenea evenimente nu s-au mai repetat, s-a transferat, oarecum polemic, dinspre interspre intra-culturalitate. Mă refer aici la dezvoltarea unor companii de sine stătătoare, independente ori cu finanțare de stat, dar cu adresabi-

litate și programe estetice alternative în raport cu programul Naționalului: Undergound-ul de la Teatrul Ariel, Teatrul 74, Yorick, ulterior Scena. Un anume mod de a face teatru, indiferent dacă într-o limbă sau în cealaltă, conservat drept unicul posibil – dincolo de biruințele calitative ale unui moment sau altuia – a reușit pe cale naturală să fie, vrând nevrând, concurat de modalități artistice și manageriale total diferite, orientate către un alt tip de public țintă, care-și aștepta, poate fără să știe, oferta specifică.

Un alt efect peste timp, care acum mi se pare de la sine înțeles, e vizibil în însăși concepția și derularea proiectului european POSDRU „Practica teatrală în Regiunile de centru și nord-vest". Proiectul a preluat și a dezvoltat, într-o nouă structură, direcționat educațională, atât idei născute din experiența întâlnirii școlilor de teatru, cât și teme și practici introduse pentru prima oară în timpul festivalurlor *DramaFest* (echipe având în centru un dramaturg și un regizor, cărora li s-a adăugat acum un manager și un constructor de PR, workshopuri de dezvoltare a aptitudinilor actoricești, regizorale și dramaturgice în perspectiva creării unor nuclee de companii independente etc.). În plus, acestor dimensiuni educaționale cu adresare strictă, încununate în fiecare an printr-un festival al producțiilor finite, li s-a mai suprapus încă o dimensiune esențială, și asta pentru prima dată nu doar în Târgu Mureș, ci în întreaga Românie: travaliul intercultural de fiecare zi, într-o definiție pe cât de generoasă, pe atât de eficientă. Echipele dramaturg-regizor-manager-actori nu au fost alcătuite în funcție de limbă și etnie, ci în funcție de natura proiectului personal, coagulat în jurul unui text teatral, indiferent în ce limbă era el scris. Actori maghiari jucând un text în regia unui român și invers, manageri și promoteri de imagine fiecare din altă arie etnică, orice combinație a devenit posibilă, iar întregul mecanism a pus în funcțiune, ca niciodată până atunci în învățământul ori chiar în mediul teatral în ansambulul lui, un fertil transfer de cunoaștere și o empatie artistică reciprocă: dar și un nou model de comunicare profesională, artistică. El e, deci, posibil, nu numai în școala de teatru, iar experimentul inițiat de Teatrul 74 dovedește asta cu prisosință.

Participare și cetățenie?

Să ne întoarcem, pentru doar o clipă, la forumul european din iunie 2012 și la tema sa. Ce fel de participare, ce fel de cetățenie? Poate ar fi bine să traducem mai nuanțat cuvântul din titlu în... „spirit cetățenesc", evitând astfel confuziile cu sensul imediat, cel de apartenență a persoanei la un stat, înscris în pașaport sau pe cartea de identitate.

Or, după nuanțare, întrebarea rămâne la fel de complexă și sugerează două răspunsuri posibile. Unul ar fi cel ascuns, cu discreție dar și cu fermitate, în discusurile despre teatru ale multor esteticieni și artiști contemporani, de la noi dar și din alte colțuri ale lumii, care deplâng – cu motivații complexe și cu destul de amplă audiență – degradarea și eventuala expiere a „teatrului de artă", înghițit parte de comercialism, parte de activismul cultural, indiferent față de (sau dezinteresat de) calitatea estetică, primordială, a produsului teatral. La întrebarea dacă instituția culturală ar putea sau ar dori să deschidă drumul în direcția creșterii gradului de participare civică, provocând reaproprierea spiritului cetățenesc de către publicuri, răspunsul pare să fie unul negativ. Instituția culturală, în cazul dat, trebuie să protejeze și să conserve ceea ce mai poate fi păstrat din teatrul de artă, în sensul său convenit consensual la începutul secolului XX, prin intermediul avangardelor teatrale europene, și impus apoi în marea mișcare de emancipare a esteticii teatrale din anii 50-70. Participativitatea și spiritul cetățenesc intră în sarcina, dacă nu a producției de propagandă, atunci măcar a altor instituții abilitate, nu a teatrului. Ori, în orice caz, nu a celui subvenționat.

Celălalt răspuns, în firească opoziție, e că teatrul nu prea are încotro, trebuie să coboare în cetate: indiferent ce direcții estetice e dispus să utilizele, dacă nu se implică în recuperarea și dezvoltarea unor noi publicuri, ca și în educarea (mai mult sau mai puțin subtilă) a acestor noi publicuri către recîștigarea propriei condiții participativ-cetățenești, e condamnat să se osifice și, mai devreme sau mai târziu, să opteze între a oferta divertismentul comercial ieftin sau a se restrânge la condiția de club minuscul, dedicat celor care sunt, succesiv și/sau simultan, atât producători cât și destinatari ai propriilor produse comunicaționale. Dacă privim fără prejudecăți și cu seninătate felul în care

arată, în ultimul deceniu, oferta repertorială a teatrelor subvenționate și dacă interpretăm cu luciditate restrângerea producțiilor către studiouri sau spectacole „cu publicul pe scenă", e destul de lesne să citim efectele primului răspuns, cel conservativ, din perspectiva critică celui de-al doilea, cel participativ.

într-un spațiu geografic în care conviețuiesc, fie în clădiri diferite, fie într-una și aceeași, cu administrații diferite sau cu administrații comune, doua etnii și două culturi teatrale cu asemănările și deosebirile specifice, fiecare dornică să se reprezinte, fiecare disponibilă atât față de discursul identitar cât și față de discursul alterității, e, cred eu, straniu că primele semne ale strategiilor de activare a inter-culturalității s-au născut mai degrabă în afara și nu înăuntrul instituției publice, subvenționate. Proiecte ca *20/20*, sau *Roșia Montană pe linie fizică și pe linie politică*, inițate de echipele independente coagulate în jurul Gianinei Cărbunariu, ambele coproducții, vin dinspre teatrul independent, dar nu par, până acum cel puțin, să fi produs vreo reacție în instituțiile pubice, inclusiv în Național. Nu e vorba, în nici un fel, de o reacție mimetică, ci de o reacție de reevaluare, măcar parțială, a funcțiilor și a orizontului prospectiv.

Fiindcă aș zice că răspunsul la întrebarea forumului european cu privire la participativitate și cetățenie nu stă neapărat la marginile opuse ale atitudinilor rezumate mai sus: cel puțin în România, așa cum e ea acum, teatrul de artă nu suferă din pricina atacurilor comerciale sau activistice, suferă mai degrabă de blazarea inevitabilă provocată de o prelungită hegemonie de canon. Ca să poți cu adevărat conserva teatrul de artă, ar fi foarte sănătos să-i asociezi, cu înțelepciune, și alternativa activistică, și pe cea de educație civică, lucrând pe puntea dintre nevoile cetății și strategiile comunicării interculturale. Cred că, în direcția asta, teatre de dimensiunea și prestigiul Naționalului târgumureșean ar putea... ca-n titlul forumului, deschide cu curaj nebănuit multe poteci neumblate. El ar fi cel dintâi care ar evolua, astfel, de la canonul integrist-conservator, cel destinat păstrării identitare a publicurilor pe are le numeam cândva „captive", către un model de care e, astăzi, o nevoie mai acută ca oricând: acela al instituției care provoacă și facilitează transferul de identitate culturală și determină astfel participația căte o construcție socială comună. O construcție diferită de cea propusă de

demagogia politică, de piața consumistă și de maniplarea mediatică, discursuri publice omogene și asupritoare, ce domnesc cu infatuare și vulgaritate pretutindeni în jurul nostru și ne intră nechemate în case.

2012

Atingerea umană sau despre maturizarea teatrului de implicare socială

După știința mea, o discuție serioasă despre prezența/absența dimensiunii sociale și politice în teatrul românesc din ultimele două decenii întârzie să se coaguleze atât în spațiul îngust al criticii curente, de jurnal sau revistă culturală, cât și în spațiul (și mai strâmt dar, teoretic, mai permeabil al) publicațiilor academice. Ceea ce avem sunt, din când în când, semnale despre această dimensiune în cronici, relatări sau sinteze publicistice, ori câteva texte de tip manifest/status, asumate de echipele independente care fac diverse tipuri de teatru de intervenție; și câteva (recunosc, în ultimii ani din ce în ce mai complexe și mai apăsate) texte eseistice ale criticilor (mai mult sau mai puțin) de direcție. Cum însă n-aș intra *ex abrupto* în temă, o s-o iau dinspre două straturi de experiențe personale, cel didactic, pe de-o parte, și cel spectatorial, pe de cealaltă.

Într-o recentă teză de doctorat dedicată publicurilor de teatru tinere , un capitol substanțial e fundamentat pe analiza și interpretarea rezultatelor unor focus-grupuri, centrate pe motivațiile de a merge sau nu la teatru, ale liceenilor și studenților din mediul urban. Fără să fie un material cu relevanță sociologică de necontestat (ci mai degrabă un exercițiu atent de coborâre în câmp, la firul ierbii, pregătind o cercetare mai amplă), capitolul respectiv oferă date interesante și, într-o oarecare măsură, revelatorii. Cea dintâi care-ți sare în ochi, aș zice, e cvasi-unanimitatea interesului față de actorul viu, față de prezența lui scenică, fascinația pe care o exercită el, corporal, emoțional și intelectual, în ochii spectatorului tânăr, indiferent de categoria socială căreia îi aparține, sau de gradul său de experiență spectatorială. Paradoxal, chiar și subiecții grupurilor care declară că nu merg frecvent (sau mai deloc) la teatru manifestă o mare disponibilitate față de crearea unor oportunități de a urmări spectacole urmate de dialoguri libere cu actorii. Nu întâmplător, una din sugestiile ce substituie, în bună măsură, concluziile finale ale studiului e aceea de a utiliza exact fascinația față de prezența vie a actorului, transformând-o într-un operator central al recuperării, fixării și lărgirii a publicurilor tinere de teatru.

În contrapondere, interesul tinerilor față de viața cetății, chiar atunci când există (ceea ce e lucu rar), pare complet rupt de interesul față de teatru, ca și când cele două lumi, cea a experienței sociale și cea a experienței mediate de reprezentație n-ar comunica nicicum. Sau ar comunica doar în situații de excepție. Pentru majoritatea spectatorilor tineri intervievați, ca și pentru părinții și dascălii lor, generații și generații înainte, teatrul e, încă, mai degrabă un spațiu patrimonial decât o acțiune comunicațională: un „loc al vizitării simbolice", cel mult contemplative, nu unul al dezbaterii prezentului.

Pe de altă parte, am participat în toamna trecută la o serie de lansări – cu discuții încoroporate – ale unei cărți la care țin foarte mult, la rândul ei reieșită tot dintr-o cercetare doctorală: *Surplus de oameni sau surplus de idei*, a regizorului Theodor Cristian Popescu[69]. Cartea e dedicată istoriei recente, cu „corsi și ricorsi", a teatrului independent din România, devenire privită nu doar în contextul nostru – social, politic și estetic – specific, ci pusă, comparativ, și în context european. Autorul, regizor și profesor, a dorit în mod constant, la lansările sus pomenite, să provoace participanții, oameni de teatru, manageri culturali, studenți, la o discuție pornind de la întrebarea: „În ce măsură dimensiunea socio-politică e o constantă a producțiilor companiilor independente?" însă, în congruență cu rezultatele cercetării din primul exemplu, reacția a fost una timidă, dacă nu chiar reticentă, iar dialogul n-a apucat nicicum să se închege .

Privitor la temeiurile, motivațiile diverse și implicațiile discursurilor teatrale românești interesate să își afirme și să-și disemineze coerent atitudinea critică, socială și politică, am scris de nenumărate ori și din diverse perspective, în ultimii cincisprezece ani . Aș încerca, pe cât se poate, să reduc riscurile repetării, conjugând observațiile de mai sus ca să ajung – cum altfel ? – la câteva spectacole. În ordine inversă, m-aș opri la întrebarea lui Theodor Cristian Popescu: e cu adevărat dimensiunea social-politică una caracteristică mișcării teatrale independente din ultimul deceniu?

Pe de-o parte da, pe de alta nu. Oricum răspunsurile la această întrebare simplă se cer nuanațate riguros, cum și „mișcarea teatrală"

---

[69] Theodor Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Eikon, Cluj-Napoca, 2012.

românească independentă, atâta câtă e, e plină de nuanțe. Pe de-o parte, teatrul subvenționat de stat, în ansamblul său, a continuat și continuă să fie prea puțin interesat de texte și/sau spectacole cu direcționare critică fățișă și, în special, a rămas în continuare imun față de orice dezvoltare programatică a dramaturgiei autohtone. Puținele excepții nu fac decât să întărească regula conservării modelului unic, teatralizant-hermeneutic-metaforic, pe care-l descriam acum peste un deceniu. În acest sens, pare aproape natural ca expresiile teatrale independente să coaguleze exact în zona lăsată liberă, în exteriorul „teatrului de artă" muzeificat de majoritatea instituțiilor – culmea! – publice de spectacol; și anume în zona dezbaterii *hic et nunc* a realităților neliniștitoare, a fenomenelor de dezechilibru social, economic, comunitar etc.

Pe de altă parte, motivațiile de a produce teatru în regim independent – chiar și în totala absență a unor politici culturale încurajatoare – sunt mai multe și nu se conjugă automat cu asumarea fățișă a unei atitudini critice, în sensul social-politic. Uneori, grupurile producătoare de spectacol independent sunt motivate exclusiv de dorința de a pune în scenă ceea ce nu pot juca în instituții publice; alteori de dorința de a ieși din rutina regimului repertorial. Nu de puține ori, actorii tineri sau maturi vor pur și simplu să fie văzuți, să lucreze ceva, orice, în condițiile în care sunt salariați într-o instituție care îi folosește sporadic, ori la minima rezistență. De aceea își înscenează singuri, sau alături de un regizor amic, o producție în care să se simtă confortabil, fie ea pe un text de actualitate sau pe unul gata patrimonializat. În fine, uneori e determinant locul, atmosfera creată în timp într-un bar, într-o cafenea, într-o subterană în care se face muzică și/sau teatru. Dacă e, însă, cu adevărat, ceva care unește producția de teatru independent din România, în cele două decenii de întemeieri și deziluzii, atunci e condamnarea la sărăcie asumată și – cu minime excepții (Act, Green Hours, Teatrul 74...) – absența spațiilor proprii : lucru care obligă la un management al precarității, adesea apelându-se la coproducții, fericite ori de trist compromis, cu teatre de stat.

Și totuși...

Schimbând perspectiva. De la text la proiect și înapoi

Dacă, însă, am schimba perspectiva, măcar pentru o strategică regrupare a problemelor? Dacă am considera, pentru moment, drept irelevantă opoziția (altminteri cu dimensiuni de prăpastie) dintre teatrul produs în regim subvenționat și cel produs în regim independent? Fiindcă, măcar în principiu, fie prin coproducții, fie în spectacole proprii, discursul teatral cu implicație social-politică ar putea fi asumat tot atât de bine și în proiecte – accidentale sau de durată – ale instituțiilor subvenționate (toate, în România, teatre de repertoriu). Întrebarea legitimă care se naște ar fi în ce măsură instituția teatrală subvenționată, de repertoriu, așa cum arată ea astăzi, la noi, e suficient de pregătită ca să facă față controverselor iscate, vrând nevând, de un asemenea tip de program. Fiindcă, de fapt, publicurile fidelizate, ca și cele accidentale, ale instituției de repertoriu sunt îndeobște în cautarea unui divertisment cu status de „act cultural patrimonializabil", altfel spus, vin pe de-o parte ca să vadă „capodopere" sau, pe de altă parte, vin să se distreze elegant, să se relaxeze. Sau ambele.

În cazul coproducțiilor, instituția de stat se poate considera „doar" o gazdă, purtătorul de mesaj și coordonatorul dialogului cu comunitatea fiind echipa independentă. Întorcându-ne la observațiile cu care începeam articolul, e destul de probabil (în lipsa unor studii aplicate) ca publicurile fidele ale instituției de repertoriu să fie, în absența aproape totală a unor experiențe spectatoriale însoțite de dezbatere, reticente – ba chiar fățiș suspicioase în raport cu asumarea în dialog a unor teme... „extra-estetice". Cum spuneam și în altă parte, instituția subvenționată românească nu are, în realitate, tradiția funcției sale de educație civică .

Să ne aducem aminte de polemica de jur împrejurul spectacolului Gianinei Cărbunariu *Roșia Montană pe linie fizică și politică*, coprodus cu Teatrul Maghiar de Stat din Cluj: explicația dată de directorul coproducător, regizorul Tompa Gabor, pentru slaba programare a spectacolului și treptata lui îngropare în uitare a fost că... nu vine publicul. Un public, de altminteri, deosebit de fidel instituției dar care, în consecință, n-a părut dispus să interacționeze nici cu tematica, nici cu propunerea unui tip de discurs teatral care-i scurtcircuitează habitudinile. Nu știu în

ce măsură explicația sa acoperă întregul adevăr (câtă vreme cam același public participă activ la propuneri cu conținut politic în festivalul *Interferențe*; doar ca respectivele propuneri vin... de afară, sunt externalizate, distanțate) – e cert însă că TMSC a fost, în cazul dat, complet nepregătit pentru o asemenea experiență. Iar acesta e doar unul dintre cazurile cele mai vizibile.

Aș zice că, mai degrabă, instituția publică de repertoriu – și prin ea, întregi generații de publicuri reale sau potențiale – au o înrădăcinată intoleranță la discursul cu temă social-politică netă, din pricina unei confuzii care se perpetuează, încă din anii șaizeci, între discursul tematic și cel propagandistic. Dacă dăm filmul înapoi, unul dintre efectele perverse ale cenzurii și textului de propagandă, impuse începând cu anii 50 e, în România, paradoxal, cantonarea în estetic și supradimensionarea acestei componenete a operei în defavoarea tuturor celorlalte funcții posibile ale spectacolului teatral (și, implicit, ale comunicării teatrale în genere).

În Romania, până și Brecht a fost receptat, la momentul primelor montări, mai degrabă ca discurs estetic, ținând de „avangarda teatrală occidentală", și mai puțin în dimensiunea sa politică. Cum instituția subvenționată nu își asumă, în fond, un set de politici publice active (în sens larg, educațional, social, civic etc.), ci doar serviciul de a oferta spectacole pentru cele câteva paliere de publicuri pe care le aproximează – pregătind, eventual, și una sau mai multe premiere competitive „de festival", sau „de gală", în canonul estetic al mainstreamului teatrului de artă de ani `70 – nici beneficiarii direcți, publicurile acestea aproximate, nu au alte așteptări și nu își imaginează că TEATRUL ar putea avea și alte funcții decât cele de strict divertisment... „cult".

Ce mi se pare că reiese, deocamdată, de aici, e că, atâta vreme cât nimic nu se schimbă în principiile și modalitățile de concepție și funcționare a sistemului subvenționat, altfel spus atâta vreme cât instituția publică rămâne exclusiv un „furnizor de servicii" repertoriale, o parte din ce în ce mai consistentă a mișcării teatrale independente, deja coagulată pe baza conținuturilor critice de discurs teatral, pare în mod natural „condamnată" la libertate (cum ar fi zis existențialiștii): asumându-și și dezvoltându-și propriile strategii prin care teatrul provoacă participația, reacția, reflexivitatea efectivă în raport cu lumea din care s-a născut și către care se întoarce.

Textul, actorul coautor, echipa de proiect și atingerea umană

M-aș întoarce însă la prima constatare din introducere, cea referitoare la predilecția spectatorilor tineri față de interacțiunea cu actorul viu. Fiindcă ea poate fi lesne legată, în discuția de față, de o radicală schimbare de poziție a actorului în teatrul românesc militant/critic de azi. Cum, de cele mai multe ori, echipele de producție a spectacolelor de artă activă sau intervenție culturală sunt mai mult sau mai puțin constante (și în cazul spectacolelor Gianinei Cărbunariu, și în acela al grupului David Schwartz și Mihaela Michailov, și în proiectele multiple de jur împrejurul lui Bogdan Georgescu, ca să dau doar exemplele cele mai cunoscute), actorul, chiar dacă e singur pe scenă, nu mai e (doar) un interpret al unui text prestabilit, ci e, într-un anume fel, coautor al acestuia, în poziție de quasi-egalitate cu ceilalți autori ai proiectului, dramaturgul și regizorul. Aș avansa chiar ideea că actorul devine, într-o anume măsură, cu proprie voință, o parte nemijlocită a însuși textului reprezentației, așa cum se prezintă acesta publicului său țintă.

Ar fi aici nevoie de un scurt ocol cu privire la text. Fiindcă, neexistând în România de azi, nici măcar după 23 de ani de postcomunism, o politică coerentă cu privire la dezvoltarea dramaturgiei (ca să nu mai spun că regimul comisionării de texte dramatice și cel al dezvoltării acestora înăuntrul instituției teatrale nici măcar n-a fost... inventat încă, la noi), nici critica de specialitate nici publicul nu reușesc încă să diferențieze cu limpezime piesa de teatru, în sensul clasic, oricât de... „postdramatic" ar fi ea alcătuită, de textul deschis, *in progress*, al spectacolului de intervenție. Chiar critici de finețe ajung să se plângă (și, într-un fel, în absența unui suport teoretic, au și ei dreptatea lor) de reducționismul dramaturgic al unora dintre producțiile independente cu implicare socială directă:

> „ ... *în marea majoritate piesele acestea par să aibă cam tot atâta elaborare cât un buletin de știri. Cu care seamănă izbitor, cu diferența că sunt interpretate de actori profesioniști, deci mult mai bine. De fapt, schema (ca să nu zic rețeta) după care sunt construite cele mai multe piese pare să fie asemănătoare: o documentare*

succintă în urma căreia reiese un text ce elimină din capul locului și demodatele relații, și demodatul conflict, chiar și atât de necesara dezbatere, înlocuind „postdramatic“ toate mijloacele prin care teatrul de până mai ieri reușea să-l facă pe spectator să privească cu ochii cât cepele. Tinerii autori preferă o acumulare de scene de regulă fără nici o legătură între ele, în afara de raportarea la o tema extrem de generală.”[70]

Or, ceea ce cred eu că dă specificitate spectacolelor de tip intervenționist (ba uneori, rar, și unora dintre proiectele dramaturgic-regizorale din teatrele de repertoriu, cum ar fi cele cu piesele scrise și regizate de Alina Nelega, ori de tinerii ei emuli) este reducerea la maximum a distanței „interpretative” dintre textul literar și textul reprezentației (în sensul strict semiotic definit de Anne Ubersfeld[71] în anii 70 – în care cel de-al doilea e construcția de sine stătătoare, vizual-auditivă pe care-o percepem scenic, mai mult sau mai puțin o actualizare interpretativă a celui dintâi). Nu vreau să spun că textul literar, văzut ca suport pentru interpretări diverse dispare, ci că el devine una dintre etapele creației colective, a cărei finalitate nu e – în fond – textul reprezentației văzut ca un dat, ca un produs definitiv, ci efectul stimulator, dialogic, al textului reprezentației în raport cu spectatorul.

Altfel spus, ceea ce Cristina Rusiecki acuză ca fiind o „elaborare de buletin de știri” marchează, la rigoare, mutația dinspre semiologia unei receptări finite, contemplative, în care producția de semnificație e ulterioară receptării și – la rigoare – mai mult sau mai puțin indiferentă în raport cu primatul „efectului estetic”, spre pragmatica producerii de reacție: spectatorul e invitat să lucreze concomitent cu echipa, iar producția de semnificație e etapa preliminară pentru schimbul reciproc de cunoaștere împărtășită.

Cum referirea, în articolul din *Cultura*, era la *Rogvaiv*, proiectul coordonat de Bogdan Georgescu la Teatrul Spălătorie din Chișinău, să ne aplecăm o clipă asupra acestei producții. Echipa își propune, de la bun început, combinarea în textul reprezentației a două „subiecte” complementare, unite subteran de tema comună: schimbarea (rata-

[70] Cristina Rusiecki, „Ce și de ce în tânăra dramaturgie”, în *Cultura*, nr. 375, 2012.

[71] Anne Ubersfeld, *Lire le Thèâtre*, Editions Sociales, Paris, 1971.

tă) a legislației antidiscriminare, în câmpul acelor articole ce tratează chestiunea orientării sexuale. Cele două subiecte intersectate sunt, pe de-o parte, dezbaterile televizate și atitudinea ipocrit-iresponsabilă a politicienilor, indiferent care ar fi ideologia de la care se revendică și, pe de altă parte, fragmente din interviul anonimizat cu un tânăr homosexual care-și mărturisește devenirea, angoasele, dificultățile cotidiene în raporturile cu familia și cu prietenii, istoria unei iubiri la distanță... Structura spectacolului e trans-narativă, iar răceala prezentării secvențelor de dezbatere televizată e una intenționată. TOT materialul textual (text dramaturgic împletit cu textul reprezentației) e real, unele dintre talk-show-uri pot fi regăsite, în versiunea originară, pe YouTube. În plus, cu excepția actorului care interpretează fragmentele de interviu, întreaga echipă își distribuie „personajele" reale fără să țină seama nici de vârstă (nici n-ar fi cu putință, actori sunt mai toți foarte tineri) nici de gen: fetele pot juca și roluri de bărbați, și invers, lucru care dublează, atât pentru ei cât și pentru public, gradul de generalitate al convenției.

Specificitatea textuală a acestei propuneri e dată, cred, tocmai de strategia interferențelor de convenție, dublu negociate de spectator, care este pus astfel în situația de a reface imaginar, în secvențe scurte, pe de-o parte locul și timpul precis al acțiunii, situația politică, conceptele și textele de lege intrate în dezbatere etc., pe de alta identitățile, categoriile și derapajele de „rol social", reacțiile și motivațiile interioare ale celor implicați în dezbaterea publică, fie ei jurnaliști, politicieni, gospodine sau preoți, într-o construcție cu dinamică accelerată și care contrazice, în mod voit, sistemele de „verosimilitate" uzuale, imediate, ale dramei și teatrului de tip clasic-realist. În plus, reducția la maximum a plasei narative de protecție care ar putea lega secvențele într-un lanț cauzal strict linear îi induce spectatorului sarcina de a îmbina aceste secvențe concentrându-se asupra jocului de destructurare a discursurilor media, care luminează din diverse unghiuri chestiunea aflată în centrul dezbaterii „reprezentate".

Ceea ce, zic eu, în micropolemica mea cu colega de la *Cultura*, dă exact esența și farmecul acestei experiențe spectatoriale e tocmai structura de colaj în care actorii sunt implicați nemijlocit, încă din faza de investigație (un punct comun, chiar dacă de fiecare dată altfel rezolvat... structural, estetic și tehnic, al acestei propuneri și a

altor proiecte similare, de la *20/20* sau *Tigrul sibian* ale Gianinei Cărbunariu la, să zicem, *Capete înfierbântate* sau *Sub pământ* ale echipei Michailov-Schwartz). Miza implicării spectatorului în dialogul cu textul reprezentației stă, în cele din urmă, în substituția dintre țesătura narativă, care îndeobște facilitează receptarea dirijând-o din particular spre general, și mecanica pseudo-dezbaterii publice, care duce treptat, pas cu pas, către climax: împingând spre derizoriul absolut însăși tema de interes social și politic a dezbaterii. De aici și excepționala scenă a crizei colective de râs a participanților la talk-show (și ea autentică, cu atât mai dificil de reprodus scenic).

Nu cred că, în aceast proiect, ori în altele aparținând aceleiași direcții, „o documentare succintă" și eliminarea conflictului fac parte dintr-o „rețetă" unică de compoziție dramaturgică. Mai întâi de toate că nu avem totdeauna proiecte de teatru documentar. Mai apoi, după știința mea nu e vorba, de cele mai multe ori, de o documentare superficială: dimpotrivă, avem de-a face cu un proces de durată, cu interviuri, documentare istorică, culegere de povești deviață și experiențe personale etc., la care participă întreaga echipă. Situațiile propriu-zise, ca și propunerile de proiect ori structurile textuale sunt dintre cele mai diferite. Aici, în incriminatul *Rogvaiv*, conflictul se instalează nu în situația dramatică (câtă vreme nu există un suport narativ propriu-zis) ci între cele două paliere pe care e ordonat subiectul, cel personal, uman, și cel al reprezentației mediatice, care-o ia razna pe măsură ce spectacolul avanzsează.

X mm din Y km (2011) al Gianinei Cărbunariu e, ca să contrapun un exemplu oarecum extrem, cu totul alt fel de construcție textuală decât mai vechiul *20/20* (2010) și, în pofida faptului că se lucrează cu aceeași echipă, e – structural și strategic – complet diferit de culegerea ficționalizată de legende urbane din *Tigrul sibian* (2012), în care realitatea și oniricul ajung să se încalece și să se comenteze reciproc, sub semnul unor invariante de mitologie urbană în plină stratificare.

În cel dintâi proiect, cele câteva pagini din dosarul de securitate al lui Dorin Tudoran sunt lăsate să funcționeze exclusiv ca sursă. Textul reprezentației e transformat într-o permanentă negociere spațială-situațională, prin deplasarea în diverse unghiuri ale sălii, printre spectatori, a grupului de actori care reinterpretează, mereu în altă

„cheie" , una și aceeași scenă din biroul responsabilului cu cultura „pe Municipiul București". Miza majoră a esteticii textuale e, și de această dată, la spectator, câtă vreme fiecare schimbare de unghi aduce după sine și o schimbare actanțială: actorii nu-și păstrează, ci își redistribuie aleatoriu pozițiile „de rol", iar micronarațiunea repetitivă e reinterpretată de fiecare membru al publicului. Acesta devine astfel un participant direct, prin renegociere de convenție, la construcția de discurs, într-un crescendo exasperat-empatic.

Cu totul alta e structura textuală în *20/20*, în care jurnale, interviuri, mărturii înregistrate video, scrisori din țară și din străinătate sunt organizate ca episoade dialogic-complementare, de reflecție cu privire la evenimentele tragice de la Târgu-Mureș: momentul traumatic al istoriei recente, din primăvara lui 1990, când românii și maghiarii au fost împinși pe pragul unui război interetnic. Aici, convenția pleacă de la spațialitate, spectatorii înconjurând cercul central în care sunt plasați actorii. Această convenție de bază se negociază cu spectatorul într-una dintre primele scene, în care jocul de copii cu mingea, intitulat „țările", funcționează ca o cortină ludică cu referire directă la multiculturalitate și comunicare – fie ea imediată sau mediată. Episoadele mărturie, bazate pe documentarea directă, de teren, sunt dublate și ordonate paradigmatic în jurul unui episod central, ficțional, în care două familii de vecini din același bloc, una românească și una maghiară, se vizitează și încearcă să comunice politicos-ceremonial, chiar în miezul evenimentelor evocate de spectacol. Această insolitare *hic et nuc* a episodului ficțional induce spectatorului o tensiune particulară, conflictual-reflexivă, între câmpul imaginar nonficțional și cel ficțional: între reprezentație și contextul extrateatral, istoric și omenesc, pe care aceasta vrea să-l evoce și reconstruiască. Pe de altă parte, multiplele sarcini începlinite de actorii români și maghiari, ca și combinația lingvistică în care sunt compuse și interpretate episoadele, solicită la maximum capacitățile spectatoriale de renegociere a convenției, ca și de deconstrucție-reconstrucție a semnificațiilor.

În schimb, în cazul *Capetelor înfierbântate* (Michaela Michailov și David Schwartz), în care sunt utilizate interviuri din diverse perioade cu participanți direcți sau cu comentatori ai evenimentelor din iunie 1990, din Piața Universității, conflictualitatea se degajă tocmai

din succesiva repovestire, din perspective diferite, a unora și aceleași evenimente, din ciocnirea subiectivităților care se obiectivează (prin intermediul actorului, Alexandru Potocean, excepțional) într-o nouă perspectivă, cea a spectatorului. Mecanismele manipulării sunt astfel demantelate, printr-o permanentă interogare suspicioasă a reflexelor de apărare și autoapărare ale fiecărui personaj în parte, cheia goffmaniană[72] fiind, de această dată, în mâna actorului care se va transforma de la episod la episod. Spectatorul „va lucra", la rândul său, pentru producția de semnificație, pe cel puțin trei paliere: din poziția intervievatorului imaginar căruia i se adresează răspunsurile monologate ale personajelor reprezentate, din poziția distanțat-critică indusă de identificarea cu personajul, prin intermediul actorului; și, în fine, din poziția de interpretant (în sensul dat de Peirce termenului[73]) care reconstruiește episodul istoric al conflictelor de stradă din 13-15 iunie 1990, din Piața Universității, în funcție de propria experiență existențială și/sau livrescă.

Total diferit, în *Sub pământ*, aparținând aceleiași echipe de bază, dar cu un grup mai mare de actori-coautori, strategia textuală se schimbă, spațiul social al Văii Jiului fiind evocat printr-un șir conjugat de monoloage culese de pe teren și ordonate aparent aleatoriu, dar care-și conțin fiecare propria atmosferă și propriul crescendo. Episoadele sunt legate unele de altele prin scurte momente muzicale live, interpretate de actorii care se servesc de obiecte din cele mai simple: scaune, și cuburi de pe scenă, un fluier, câteva sticle etc. Tensiunea conflictuală e produsă aici prin recontextualizarea situațională și narativă – istorică și spațială – la care e obligat spectatorul prin intermediul empatizării cu mediatorul-actor, mereu el și mereu altul. Destinele din interviurile monolog nu sunt nici obiect, nici subiect, ci, prin intermediul lor, spectatorul își constituie tema-obiect, Valea Jiului, privită dinspre azi spre ieri și invers. În cazul acesta (oarecum mai strict decât în cel al spectacolului cu *20/20*, unde spațiotimpul construcției textuale era alcătuit dintr-o subtilă combinație de document și ficționalizare situațională, care să dea unitate întregului), cred că funcționează explicit opoziția

[72] cf. Erwing Goffman, *op. cit.*

[73] C. S. Peirce, *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1977.

făcută de Jane Turner – inspirata de teoria Juliei Kristeva[74] cu privire la „non-loc" în teatrul modernității târzii – între comunicarea teatrală mimetică și cea diegetică:

> *Sunt de părere că teatrul diegetic oferă spectatorului un „loc" experiențial deosebit care subminează experiența spectatorială normativă în interiorul unei lumi naratoriale care nu este coerentă și cere astfel spectatorului să ia decizii și să reflecteze asupra noțiunilor perceptuale referitoare la timp, spațiu și realitate.* [trad.n.][75]

În toate cazurile pomenite mai sus, textul dramatic, indiferent de structură, încetează, în bună măsură, să mai fie DOAR suport pentru interpretarea actualizantă care e textul reprezentației în spectacolul estetizant, fie el realist sau baroc, cu care e obișuit publicul românesc fidelizat (când nu de-a dreptul captiv). Încă din zona de elaborare, textul dramaturgic e imaginat de echipa producătoare ca o strategie comunicațională deschisă, cu mari elipse improvizatorice care să lase loc la multiplele provocări interpretativ-contextuale atât ale reprezentației în ansamblul ei, cât și ale spectatorului (individual și colectiv) cu care reprezentația se va confrunta de fiecare dată altfel. Faptul că majoritatea acestor proiecte cu miză activă, social-politică, își propun dialogul cu publicul la final nu e nici accident, nici modă. Proiectele sunt de cele mai multe ori – chiar dacă nu sunt construite neapărat *site specific* – să se întoarcă în comunitățile din care, inspirațional, au plecat – și abia apoi să circule în alte comunități, în care sensibilitatea față de tematica proiectului justifică generalizări, dar și particularizări anume.

Asta și face mai degrabă disconfortantă circulația unui asemenea tip de teatru în contextul unor manifestări festivaliere în care dominanta selecției e una bazată pe producția curentă a instituțiilor publice, încă centrată pe „capodopera" cu pretenții estetice universa-

---

[74] Julia Kristeva, „Modern Theatre Does Not Take (a) Place.", în *Mimesis, Masochism, and Mime*, Ed. Timothy Murray. Michigan, 1997, pp. 277-281.

[75] Jane Turner, „Diegetic Theatre as a 'Place' for the Theatricalised Spectator", în *Platform*, Vol. 6, No. 1, *Spectatorship and Participation*, Royal Holloway, University of London, 2011, p. 28. [*Orig.* „Diegetic theatre, I argue, offers the spectator a different experiential „place" that subverts the normative viewing experience by placing the spectator inside a narratorial world that is not coherent and thus requires the spectator to make choices and reflect on perceptual notions of time, space and reality."].

liste. Și așa s-ar putea și explica și reacțiile adverse, întâmplătoare sau de durată, ale unora sau altora dintre criticii de întâmpinare, ale căror orizonturi de așteptare cu privire la structura dramatică sunt, inevitabil, contrazise ori scurtcircuitate de strategiile estetice – dar și strict comunicaționale – ale actului teatral cu dimensiune critică.

Cred, însă, că procesul de maturizare și absobție socială a teatrului cu implicație socială și politică e bazat, într-o măsură esențială, pe participația textuală a actorului, pe capacitatea sa de a interacționa cu temele, subiectele și... subiecții (acolo unde există și dimensiune documentară), dar și cu spectatorii văzuți ca persoane individuale dar și ca grupuri potențiale. Actorul devine astfel – nu în detrimentul, ci în beneficiul scriiturii și regiei, ambele concepute ca procese de construcție în fond colectivă și unitară, nu ca activități separate, limitate în timp și spațiu – coautor al propriei sale textualități.

2012

E teatrul românesc un serviciu public?
Margine și centru

Mult înainte ca moda Capitalelor Culturale Europene să fi pătuns în România prin „vama Sibiu”, undeva prin 1994, am intrat în contact cu ceva care se chema, pe atunci, în Marea Britanie, *City of Drama*. Pe scurt, Consiliul Artelor (un alt fel de Minister al Culturii) desemna anual, în urma unui soi de vot public bazat pe criterii de coerență a programului, de prestigiu și de logistică municipală, o capitală provincială sau un oraș mai mic pentru a fi, timp de douăsprezece luni, gazda unui festival cursiv, în principal de teatru (britanic și internațional), căruia i se asociau însă, complementar, muzica, dansul, artele plastice, etnografia ori cinemaul. O sărbătoare continuă, pentru a cărei finanțare se stabileau complexe relații de parteneriat public-privat, sub un management unic, specializat, cu servicii logistice care funcționau doar pe parcusul desfășurării evenimentului, și care erau susținute de un impresionant număr de voluntari de toate vârstele. Erau implicate – ca gazde, ca parteneri de turneu sau ca producători asociați – mai toate spațiile de spectacol, convenționale sau neconvenționale, de la sălile tradiționale la universtăți, licee, muzee, galerii de artă, malluri ori simple cafenele. Se petrecea astfel o deplasare conștientă, sistematică, programatică, a centrului interesului „teatral” dinspre Londra către margine. Ori, mai corect spus, o recentrare, dăruită atât publicurilor cât și producției locale, printr-un tiraj bogat, divers, policrom, stimulativ, de producție culturală venită de peste tot și de pretutindeni.

Într-un fel, exemplul de mai sus ar putea servi drept punct de plecare distanțat, senin, într-o discuție serioasă, neconjuncturală, golită de prejudecăți, cu privire la raporturile dintre orașele provinciilor și capitală. Aș parafraza o replica a lui Albee din *Zoo Story*, care se potrivește perfect acestei proceduri: cel mai sănătos mod de a ajunge între un punct și alt punct e să faci un larg ocol (de reflecție).

Preliminarii

Nu mi se pare deloc relevant să repetăm truisme despre faptul că, din vreme în vreme, în provincie se produc – accidental sau con-

centrat – spectacole mai interesante, mai curajoase ori pur și simplu bucurându-se de mai multă faimă decât media producțiilor bucureștene. Încă de pe la începutul secolului XX s-au produs asemenea discuții (stagiuni mai consistente la naționalele din Iași, din Cernăuți ori din Craiova, în raport cu cel de la București etc.), care păreau de fiecare dată justificate dar, pe termen lung, s-au dovedit complet sterile.

Și apoi, azi și aici, curajos față de ce? Interesant în raport cu cine? Mai putem să ne raportăm, în acest moment, la un canon, la o estetică teatrală unitară, care să facă asemenea judecăți cât de cât viabile (era să zic „legitime")? Orice judecată critică cât de cât pertinentă își poartă cu sine un orizont contextual anume, un inventar complex de estetici funcționale și abia, apoi, o axiologie... Ori vorbim doar de tehnici de management și construcție a imaginii?

Aș lua-o, deci, prin ocolul sus-amintit, de la demontarea unui consens românesc ipocrit, acela că producția teatrală e un serviciu public. Spun ipocrit, fiindcă, nici un act de decizie – inclusiv semnătura pe bugetele, cerute ori aprobate, ale instituțiilor finanțate din bani publici – nu se întemeiază, în mod, sincer, pe interogarea (cu scop modelator) a relației dintre oferta de produs teatral și beneficiarul ei, spectatorul.

Instituțiile de spectacol subvenționate ce se adăpostesc sub umbrela „culturii" au de peste un secol una și aceeași definiție: niște oameni, artiștii, salarizați sau remunerați pe contract individual, produc un spectacol care face parte dintr-un repertoriu construit pe baza reunirii unor unghiuri mereu în mișcare: prestigiul regizorului, fezabilitatea costurilor de producție, portretele robot – confirmate doar de experiența preexistentă a managerului – ale celor câteva categorii de public care vin, mai mult sau mai puțin constant, la teatrul din orașul sau de pe strada respectivă. Și cu asta, basta.

Fiecare dintre cele trei elemente ale triunghiului de mai sus e un construct imaginar. Care, nu-i așa, uneori se dovedește mai aproape de realitate, alteori nu: ceea ce rămâne, însă stabil, ba chiar imobil, în acest algoritm, nu e nici prestigiul, nici costurile, ci pasivitatea absolută care compune portretului robot făcut publicului, indiferent de palierul de vârstă, profesiune, interese de cunoaștere, practică spectatorială etc.

Ca să fie, cu adevărat, un serviciu public, instituția teatrală ar trebui să își propună, atât pe verticală cât și pe orizontală, o cu totul

altă traducere a conceptului: un serviciu public, în cultură, este o permanentă cartografiere – întemeiată pe un set asumat de funcții – a beneficiarilor și artiștilor de azi, a relațiilor existente ori posibile dintre cele două categorii, prospectându-i și stimulându-i atât pe artiștii cât și pe spectatorii de mâine.

Obiecte de lux fără accize?

Defectul de percepție – și concepție – care stă la baza imobilismului politicilor culturale românești (iar teatrul nu e decât un spațiu de maximă vizibilitate în acest context) este convingerea (bătrânicioasă, semnalând un deficit grav în dezvoltarea culturii civice naționale) că faptele culturii sunt niște produse de lux, dar scutite de suprataxare. Mai pe înțelesul tuturor, biletul la teatru, la operă, sau la muzeu ar fi un fel se substitut simbolic al bonului de casă dintr-o parfumerie, prețul său fiind mic pentru că nu e îngreunat de accize, ba chiar e subvenționat în mare măsură de către stat (adică de către noi toți). Bunurile culturale nu sunt „necesități", nu țin de „coșul zilnic", se poate trăi – iar milioane de oameni o și fac – fără să pui în viața ta piciorul într-o sală de spectacol, fără să asculți un concert, fără să ai habar de Turandot ori să fi intrat în vreun muzeu de artă, istorie ori etnografie. Iar spectacolul tot lux și distracție rămâne, câtă vreme actul subvenționării e privit – consecvent – ca un fel de „pierdere planificată", fără niciun alt beneficiu palpabil, care să se întoarcă la buget...

Or, ca să mă rezum strict la chestiunea teatrului, modelul de gândire de tip pașoptist – cel a alfabetizării unui public mic burghez și al sincronizării cu instituțiile europene, fie și DOAR la nivel simbolic, prin intermediul unei „distracții subvenționate" – nu mai e nici pe departe unul suficient. Nu c-ar fi ceva rău sau suspect cu „distracția" însăși. Ci, în primul rând, pentru că obiectivele care legitimau acest model, în primul rând cele legate de creșterea gradului de „cultură generală" a populației urbane, ori de afirmarea unității și spiritualității naționale/etnice etc. au devenit ori irelevante, ori insuficiente. Din perspectiva unor asemenea obiective, canonul „marii culturi" (națională și/spre universală) era unul de nezdruncinat, iar expunerea la „capo-

doperă” era CALEA (unică, indiscutabilă) în drumul către civilizație, progres și europenism.

Cum, spre deosebire de spațiul literaturii sau artelor plastice, în spațiul artelor spectacolului modelul acesta nu a fost contrazis de o contracultură, independentă față de stat, nici în interbelic, nici în comunism, iată că am mai pierdut peste douăzeci de ani conservând, involuntar, păguboasa viziune despre luxul neaccizat.

Nu, actele expresiei artistice, produsele culturale și, în cele din urmă, spectacolele de teatru nu sunt lux. Iar beneficiul lor social nu e „doar” unul de strictă „âmbogățire spirituală”, așa cum e el definit de limba de lemn, de ieri și de azi.

Margine și centru

Faptul că, uneori, unele spectacole de teatru produs în afara Bucureștiului sunt mai coerente, mai unitare stilistic și rezistă „neșifonate” o perioadă mai mare decât cele din capitală are o explicație mai degrabă simplă, câtă vreme ne plasăm în perspectiva unică descrisă mai sus, a instituțiilor de repertoriu. În primul rând, echipele de actori sunt mai disponibile pentru efortul concentrat, empatic, de „campanie”, cerut de regizorii de prestigiu, iar acestora le face mare plăcere să lucreze în locuri în care timpul efectiv de pregătire a unui spectacol nu se limitează la cele (maxim) patru ore zilnice de repetiție pe care, și alea în mare alergare, le oferă teatrele din București. Asta e, deja, o banalitate.

În al doilea rând, respectivele echipe sunt, într-un anume el, mult mai motivate să producă succese de critică, să fie selectate festivaluri naționale și internaționale, tocmai pentru ca teatrul ca atare și fiecare membru al distribuției să își atragă un plus de vizibilitate care, în capitală, vine parcă de la sine, prin televiziuni, publicitate etc. La București, actorul aleargă constant după un ban în plus, la radio, în telenovele, în reclame, la evenimente organizate în afara instituției de unde ia salariu, ori predă prin facultăți de profil. Fără să devină neapărat o activitate secundară, actoria de pe scândură nu mai are mare lucru a face cu apostolatul conservat încă în condiția actorului din țară.

În fine, unele – puține – festivaluri din provincie au o mult mai profundă (chiar dacă nu explicită, chiar dacă nu tocmai conștient con-

struită) legătură cu ritmurile reale de viață ale orașului, cu funcțiile posibile ale unei politici culturale polistratificate, decât ofertele similare din capitală, în cazul maximal Festivalul Național de Teatru. Fiindcă filozofia care funamentează FNT foarte rar (și, iată, cu sincope, nu cu o linie de evoluție) a depășit condiția dominantă de „*showcase*": „iată, cam asta s-a făcut în acest an în România".

Nu cred că e sănătos să continuăm să ne raportăm la teatrul românesc în termenii falsei dialectici margine-centru. Fiindcă, pe de-o parte, ea e profund neadevărată, iar pe de altă parte e profund nedreaptă, lipsită de echitate. Cred că, văzut în sfârșit ca serviciu public, teatrul românesc (dar și o mulțime de alte paliere ale expresiei culturale) ar trebui să beneficieze de o profundă (excesiv întârziată) regândire a funcțiilor, procedurilor și instituțiilor sale, dintr-o cu totul altă perspectivă, mai ales în ce privește relația cu publicurile și sistemele de finanțare. Inițiativa limpede, consecvența activă, proiectul dedicat, construcția de publicuri sunt tot atâția piloni care ar trebui așezați drept temelie pentru a încuraja comunitățile artistice diverse, tradițional constituite sau independente, din București și de pretutindeni, să-și orienteze, să-și stratifice și să-și interactiveze mesajele, esteticile și oferta.

E nevoie, pentru asta (și mi se va spune și azi, cum mi s-a spus și acum douăzeci și unu de ani, când am schițat prima legislație de reformare a instituțiilor de spectacol, că „suntem săraci" și „e criză") de o restructurare sincretică a sistemului legal de finanțare a actelor culturii. Care să încurajeze atât flotarea ritmică a centrelor urbane producătoare de cultură de calitate, cât și deplasarea accelerată dinspre subvenționarea culturii ca „pierdere planificată", spre subvenționarea serviciului public eficient, indiferent de producătorul său, de stat ori independent. Știe cineva când nu vom mai fi săraci? Dar când nu ¨va mai fi criză? E clar: teatrul e încă, pentru cine știe câtă vreme, un lux. Ieftin, deci dispensabil.

A propos: Știți care e cel mai tare Teatru Național din România? Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Știți și de ce? Fiindcă el încă (mai) are națiune... Calamburul de mai sus, pe care-l repet de fiecare dată când am ocazia, conține în nucleul lui unul dintre răspunsurile la întrebarea din titlu. Dar, desigur, nu e nici pe departe singurul răspuns.

2012

BIBLIOGRAFIE

Bernamou, Michel; Charles Carameloo (editori), *Performance and Postmodern Culture*, Coda Press Inc., Madison, 1977.

Billington, Michael, „Send off the clowns", în *The Guardian*, 10 nov. 2003.

Boiangiu, Magdalena, „Dramele marginalilor", în *Cotidianul*, 10 noiembrie 2006.

Botttoms, Stephen J., *Playing Underground*, The University Of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980.

Gardner, Lyn, „Is theatre criticism in crisis?", în *The Guardian/Stage*, 8 octombrie 2013.

Goffman, Erwing, *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience*, Northwestern University Press, Boston, 1974.

Goldiş, Alex, *Critica în trașee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Cartea Românească, București, 2011.

Habermas, Jurgen, *Ach Europa!*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.

Haydon, Andrew, „Crisis, what crisis?", în *www.nachtkritik.de*, 23 octombrie 2013.

Hunt, Albert; Geoffrey Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Kahneman, Daniel, *Gândire rapidă, gândire lentă*, traducere de Dan Crăciun, Publica, București, 2011.

Kristeva, Julia, „Modern Theatre Does Not Take (a) Place", în Murray, Timothy (editor), *Mimesis, Masochism, and Mime*, University of Michigan Press, Michigan, 1997.

Marinis, Marco de, „Dramaturgy of the Spectator", în *The Drama Review*, 31.2, 1987.

Mihalache, Adrian, „Dacă dragoste nu e – Purificare", în *Liternet*, noiembrie 2006.

Mihăilescu, Dan C., „Reforma prin incinerare", în *LA&I*, nr. 43, 28 noiembrie 2003.

Modreanu, Cristina, „Purificarea lui Andrei Șerban – sex, violență și un strop de poezie", în *Gândul*, 10 noiembrie 2006.

Modreanu, Cristina, „Paradoxalul Andrei Șerban”, în *Gândul*, 23 noiembrie 2006.

Modreanu, Cristina, „Critica de teatru, în derivă”, în *ArtAct Magazine*, nr. 170, 5 aprilie 2013.

Orr, Jake, „Theatre-Makers and Critics: Beyond the Press Night”, în *www.jakeorr.com*, 23 martie 2013.

Patapievici, Horia Roman, „Editorial”, în *LA&I*, nr. 44, 8 decembrie 2003.

Pavis, Patrice, *Languages of the Stage*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

Pavis, Patrice, „La Réception du texte dramatique et spectaculaire”, în *Versus*, nr. 41, 1985.

Peirce, C. S., *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1977.

Popovici, Iulia, „The New Economy of Theatrical Expertise”, în *Critical Stages*, nr.9/2014.

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj, Editura Eikon, 2003, ed. a doua, (www.editura.liternet.ro/carte/314/Miruna-Runcan/Teatralizarea-si-reteatralizarea-in-Romania-1920-1960.html).

Runcan, Miruna, „1957- Schimbarea la față”, în *Observator cultural*, nr. 350 și 351, decembrie 2006.

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, București, 2001.

Runcan, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, Editura UNITEXT, București, 2007.

Scoradeț, Victor, „Cronica unei cronici”, în *LA&I*, 21 noiembrie 2003.

Scoradeț, Victor, „O polemică!”, în *LA&I*, nr. 44, 8 decembrie 2003.

Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969.

Șerban, Andrei, „O scrisoare deschisă”, în *Cotidianul*, 12 noiembrie 2013.

Șuteu, Corina, „Cui îi e frică de Andrei Șerban?”, în *Cotidianul*, 17 noiembrie 2006.

Turner, Jane, „Diegetic Theatre as a ‘Place’ for the Theatricalised Spectator”, în *Platform*, Vol. 6, No. 1, *Spectatorship and Participation*, Royal Holloway, University of London, 2011 (http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/61/5diegetictheatre.pdf).

Turner, Victor, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminarity”, în Bernamou, Michel; Charles Carameloo (editori), *Performance and Postmodern Culture*, Coda Press Inc., Madison, 1977.

Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1971

Ubersfeld, Anne, *L’Ecole du Spectateur. Lire le Théâtre 2*, Editions Sociales, Paris, 1981.

CUPRINS

Nu de azi, nici tocmai de ieri, în viața noastră culturală - așa cum e ea reflectată în textele apărute public, fie pe suport de hârtie, fie online - s-a insinuat încet dar solid un fel de neîncredere, dacă nu de-a dreptul o stare de respingere, mai surdă sau mai vocală, cu privire la actul critic. În teatru lucrul e mai vizibil ca oriunde altundeva, chiar dacă, din pricina „masei" reduse a celor care practică (sau ar dori să practice) profesionist exercițiul critic, ecourile acestei delegitimări sunt mai degrabă insesizabile în raport cu publicurile propriu-zise.

Miruna Runcan



UNIVERSITAS • NAPOCENSIS
ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ

ISBN: 978-606-37-0870-1